Carlo Goldoni
la sua vita - le sue opere

DI

GIULIO CAPRIN

---

con introduzione di

GUIDO MAZZONI

MILANO — FRATELLI TREVES, EDITORI — MILANO
Via Palermo, 12; e Galleria Vittorio Emanuele, 64 e 66.

ROMA: Corso Umberto I, 174. NAPOLI: Via Roma, 258 (Palazzo Berio).
FIRENZE: presso Bemporad e figlio. BOLOGNA: presso N. Zanichelli.
TRIESTE: presso Giuseppe Schubart.
LIPSIA, BERLINO, VIENNA: presso F. A. Brockhaus.

SECONDO MIGLIAIO.

CARLO GOLDONI.

CARLO GOLDONI
ritratto da *Alessandro Longhi* (Museo Correr di Venezia).

Carlo Goldoni

la sua vita - le sue opere

DI

GIULIO CAPRIN

---

con introduzione di

GUIDO MAZZONI

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
FEBBRAIO 1907.

PREFAZIONE.

I.

— Carlo Goldoni non sa scrivere. Che sorta di lingua adopera! Un miscuglio di parole e di frasi raccozzate insieme da diversi dialetti italiani, e senza garbo nè grazia fatte alla peggio toscane, con la giunta di francesismi parecchi. Lo stile poi è ampolloso, o sciatto; sproporzionato quasi sempre al grado e all'indole della persona introdotta nel dialogo. Le principesse goldoniane han linguaggio da cameriere, le cameriere da principesse. Del resto, tutte le creature sue parlano in ostrogoto!

— Ed è immorale, quel caro e bravo uomo. Che idee ha egli mai sul giusto e sull'ingiusto? Non ne ha; o le ha così confuse nella mente, che il vizio egli lo scambia, non di rado, con la virtù, e la virtù col vizio.

— Ed è un ignorante di tre cotte. Subito che accenna a qualcosa, luoghi, usi, fatti, libri, fuori d'Italia, sproposita. Ma peggio è che non riesce, tanto è d'occhio debole o fallace, a vedere e a ritrarre fedelmente neppure le cose nostre. Guai, chi prendesse il suo teatro come un documento del vivere italiano, del vivere veneziano!

— E non ha fantasia. Una camera d'albergo, un salotto, una piazzetta, una strada; e lì popolani, borghesucci, nobili spiantati o di quelli da tre a un quattrino; chiacchiere sul più e sul meno, pettegolezzi, insolenze, grullerie, sconcezze; il discorrere, il muoversi, senza una ragione, senza un costrutto, di ragazzucce e ragazzotti innamorati, di damine e di cavalieri insulsi, di vecchi rimbambiti, di vecchie sguaiate; lazzi plebei; nessuna azione drammaticamente eletta.

Oggi si sorride a rileggere codeste invettive; eppure, press'a poco così sentenziava del Goldoni, tra gli altri, peggio d'ogni altro, il Baretti. [1] Ed è questo uno dei migliori esempii che possano darsi a dimostrare come un critico, per fornito che sia di belle qualità, è destinato a sbagliare talvolta grossamente, quando gli manchi la qualità essenziale alla critica, che è la simpatia. Chi non è tale da sapersi e potersi trasferire, almeno sino a un certo segno, simpaticamente, nelle intenzioni e nelle forme artistiche dell'autore di cui vuol trattare, farebbe meglio a tacerne: a che gioverà ogni sua affermazione, quanto al giudizio propriamente critico, se egli si dichiari "a priori" o nell'atto si mostri incapace di subordinare la propria originalità all'arte dell'autore? Preclusa a lui, dal suo stesso pregiudizio, la via a ogni altra meta diversa da quella cui, se fosse o se è artista, tenderebbe o cui già tende, egli è dannato a girarsi intorno, e a perdere, non che la meta, l'orientazione. Peggio, quando sia per natura, e

[1] Cfr. G. SANESI, *Baretti e Goldoni*, in *Rassegna Nazionale* di Firenze, fasc. 16 febbraio 1893. Già nella *Frusta letteraria* del 15 gennaio 1764 cominciava il Baretti a dare addosso al Goldoni "uno de' nostri più plebei e più stravaganti scrittori": in quella del 15 marzo, 15 aprile, 1.° giugno, altrove, gli si precipitò contro a corna basse. Ma peggio fece negli *Italiani o sia relazione degli usi e costumi d'Italia*, Milano, 1818, pp. 57 e seg.; dove tutti i biasimi sono condensati in gocce di amara bile.

peggio ancora, quando sia per volontà cosciente, in una disposizione d'antipatia. Tale era pur troppo il caso del Baretti contro il Goldoni: antipatia iniziale, organica, di temperamento e di educazione; antipatia carezzata nell'intimo dell'animo, acuita intellettualmente e sforzata volontariamente nell'espressione, per colpire, traverso il Goldoni, il Voltaire. [1]

Agevole infatti sarebbe, analizzando le inique sentenze del Baretti, ritrovar dentro a ciascuna di esse, quasi nucleo, una lode di quelle date dal Voltaire al Goldoni, come a suo luogo rammenta il Caprin:

" Mio caro signore, che purità! come lo stile mi pare naturale, faceto ed amabile!... Ho detto: ecco un uomo onesto e buono che ha purificato la scena italiana, che inventa colla fantasia e scrive col senno.... Signor mio, pittore e figlio della Natura.... Cet Italien est fait pour donner dans tous le pays des modèles de bon goût....

Aux critiques, aux rivaux,
La Nature a dit sans feinte:
Tout auteur a ses défauts,
Mais ce Goldoni m'a peinte! " [2]

Sarebbe bastato che il Baretti (s'intende che è chiedere l'impossibile) si fosse studiato di sentire e di capire tutto e davvero il teatro goldoniano; sarebbe bastato che, pur essendo di altro carattere e di altre idee, avesse fatto quanto era in lui per entrare nei panni dell'autore; e forse sarebbe bastato che si fosse conceduto liberamente al piacere del riso, suscitato da quelle scene nell'uditorio e comunicato dalle altrui alle sue stesse labbra increspate arcignamente; e il suo giudizio critico

[1] Cfr., oltre L. Morandi, *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire*, Città di Castello, 1884, L. Piccioni, *Studi e ricerche intorno a G. Baretti*, Livorno, 1899, specialmente a pp. 286-7, 295-6.

[2] Cfr. E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Parigi, 1898, pp. 219 e seguenti.

sarebbe stato di tutt'altra intonazione, quando anche, insieme coi pregi riconosciuti e ammirati, egli avesse valutato ogni difetto, e quando anche i difetti fossero apparsi più gravi a lui che a qualsiasi altro uditore o lettore.

II.

A Gasparo Gozzi, oh a lui, sebbene fratello di Carlo, la simpatia critica faceva sentire, faceva vedere, faceva intendere la fantasia del Goldoni, così ricca nel campo da essa determinatosi spontaneamente e ristretto dalle convenienze dei tempi! "Come raggio di sole (mi si permetta questa comparazione poetica, parlando di poesia) penetrato pel fesso della finestra, ove a te par vôto e nulla, ti fa apparire una lunga striscia di minute particelle in perpetuo movimento; così l'ingegno dell'autore illumina e ti fa vedere mille minute circostanze che tu non avresti immaginate, non che vedute„.[1] Questo pei *Rusteghi*; e per *La casa nuova* aggiunse: "La fecondità della fantasia del Goldoni non mai diventerà sterile finchè vi saranno uomini animati dalle passioni, le quali, secondo la diversità del loro grado di forza, formano diversi caratteri, appunto come dello stesso metallo si formano monete di diversa grandezza, di diverso impronto, e di diverso valore. Perdoni, faccia ravvedere, e conduca sulla vera strada i traviati, Febo protettore della buona poesia, e faccia una volta cessare il flagello delle maravigliose incoerenze le quali ci condurranno alla barbarie de' Goti, e faranno diventare i comici non attori ma declamatori, e cangeranno le

[1] G. Gozzi, *Opere*, Bologna, 1834, XIII, pp. 120 e seg. (dalla *Gazzetta Veneta*). Il Tommasèo negli *Scritti di G. Gozzi*, Firenze, 1849, II, pp. 278 e seg., riferendo quello scritto, a questo punto annota: "La prosa del Goldoni al degno uomo pare poetica. Ed è più che molte tragedie; perchè vera„.

commedie in romanzi che porteranno il guasto del cuore e della mente. „ [1]

Lasciamo da parte queste ultime parole, che peccano per una delle solite ragioni di preconcetto teorico onde tante volte, e tuttora in qualche caso, fu guasta la critica: possono darsi maravigliose incoerenze e commedie romanzesche che abbiano una maggior virtù estetica di azioni drammatiche condotte a fil di logica raziocinatrice e ristretta dentro la cerchia dei fatti normali; tanto è vero, che le maravigliose incoerenze sono anche dello Shakespeare e dei grandi spagnuoli, e le commedie romanzesche, sotto il titolo di drammi, sono dei migliori drammaturghi del secolo XIX. Ma il Gozzi, mentre il Goldoni medesimo piegava al vento della moda, e si traviava negli argomenti esotici e nelle stravaganze spettacolose, capiva e rendeva chiaro fin da allora il gran pregio di quella poetica fantasia per cui la società popolana e borghese, osservata negli aspetti comici, e addensata in persone, in dialoghi, in moto di casi,

[1] G. Gozzi, *Opere*, ediz. cit., XVI, pp. 5 e seg. (pur dalla *Gazzetta Veneta*). Il Tommasèo negli *Scritti di G. Gozzi*, ediz. cit., avverte: “ Questa lettera non pare del Gozzi; ma le diam luogo perchè il Gozzi, accogliendola nella *Gazzetta*, mostrò di saper rendere onore al Goldoni, e voler dipartirsi dagli indegni modi di Carlo il fratello „. Perchè dubitò? Non se ne vede altra ragione che questa: poco oltre il testo ha che “ la maestria con cui è condotta rende interessante (la commedia) da capo a fondo „; e il Tommasèo postilla: “ Il Gozzi non direbbe interessante „. Non ho il tempo nè la voglia di riscontrare in tutte le scritture di Gaspare se altri “ interessanti „ vi si trovino: ciò che importa è che la voce fosse già, non solo dell'uso, ma adoperata da forbiti scrittori in questo senso medesimo. Nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione, “ interessante „ ha varii esempii dal secolo XVII in giù, nè ha la nota infamante di che lo segnò nel suo *Nuovo Dizionario della Lingua italiana* il Tommasèo stesso, seguendo il Fanfani, ma avvertendo che “ col nome che lo faccia apparire participio, par meno esotico „.

con un'impareggiabile illusione di vita, variamente e nettamente esposta, attraeva la curiosità, e dilettando la tratteneva desta così da farsi desiderare tuttora. [1]

Negare al Goldoni la fantasia!... Come potè arrivare a tanto il Baretti? Scusiamolo subito, fin dove equamente si deve. Fantastico significava a' suoi giorni, quasi universalmente, ciò che esce dall'esperienza giornaliera, dalle regole consuete, dall'ovvio ragionamento: e il teatro del Goldoni, il teatro suo buono e più propriamente suo, si presentava materiato e formato tutto delle scenette comuni, dei parlari consueti, delle azioni elementari, di che si componeva, per successione ricorrente di minimi incidenti e di dialoghi facili, la commedia umana vissuta dalla plebe e dalla borghesia italiane, e più specialmente venete, nel Settecento. Onde il Baretti, maledicendo alla miseria fantastica del Goldoni, non faceva che valersi del significato corrente che si attribuiva al vocabolo fantasia. Salvo che, il critico non avrebbe dovuto accettare quel significato, quando, come il Gozzi ci attesta, altri già sapevano essere ben diverso il significato intimo del vocabolo nel linguaggio degli studiosi. Non la materia è fantastica in sè, ma l'arte di chi la vivifica; nè importa, per la fantasia evocatrice, che i casi e i discorsi evocati appartengano o no a una sorta di azioni e d'intonazioni piuttosto che a un'altra. Le piazzette e le camere veneziane valgono, per il poeta, quanto le foreste della Persia e le reggie della Tartaria; le rive dei canali con le gondole approdanti valgono per lui le coste degli Oceani coi vascelli naufragati; la giovinetta che cuce e chiacchiera con la matrigna vale per lui la prin-

[1] Per le relazioni varie tra G. Gozzi e il Goldoni cfr. N. TOMMASEO, *Storia civile nella letteraria*, Torino, 1872, a pp. 204 e seg., 280 e seg. Assai notevole è che il Gozzi (*Opere*, ediz. cit., XIV, pp. 164-6) riferisse con molto compiacimento i versi del Voltaire in lode del Goldoni.

cipessa che in preda ai nemici si dispera; un vecchio brontolone vale per lui un mostro non registrato nella fauna scientifica; un fragile ventaglio vale per lui una spada fatata; un giocondo matrimonio alla buona vale per lui una liberazione miracolosa o una decapitazione tragicamente solenne.

V'ha di peggio. Quando il Baretti non si trovava nè si ostinava a stare in posizione d'antipatia, ragionava anch'egli sulla potenza fantastica drittamente. Il Metastasio, ragionevolissimo sempre, e disposto anche nel melodramma a far trionfare la logica e la semplicità degl'intrecci, sebbene la licenza melodrammatica fosse, non che tollerata, desiderata per gli apparati spettacolosi e per le passioni sublimate dalle armonie musicali; il Metastasio gli sembrava un " poeta di così fertile immaginazione, che possiamo ben farne degli sforzi, ma in questa parte, che vale a dire nell'inventare, egli non lascia ad alcuno la più leggiera ombra di speranza d'avvicinarsegli, e d'agguagliarlo, non che di superarlo ". Nel qual giudizio, procedendo oltre con l'analisi, osservava che l'acciarino battuto e ribattuto non dava di solito, ai verseggiatori in esaltazione di nozze e di nascite illustri, pur una scintilla per accendersi la fantasia; e al Metastasio dava invece quante mai scintille volesse egli trarne in ogni occorrenza dell'ufficio suo di poeta cesareo. [1] Così il Baretti per altri a lui cari. Due misure usava dunque e due pesi: ingiusto, se non proprio (il che non direi) in mala fede.

III.

Rassicurati quanto alla fantasia, che è per un artista la facoltà fondamentale, in un senso, e la suprema, in un altro, veniamo all'ignoranza goldoniana, dentro onesti limiti riconosciuta anche dal Caprin.

[1] G. BARETTI, *La Frusta letteraria* del 1.° novembre 1763.

Che molto il Goldoni imparasse via via, senza quasi accorgersene, dalla vita menata tra questi e tra quelli, accanto al padre medico, nel convento dei Domenicani, nella compagnia dei commedianti, al servizio d'un procuratore, chiuso in collegio come abatino, coadiutore del cancelliere d'un podestà, addetto a un ambasciatore, console, avvocato, immerso sino al collo nelle faccende drammatiche; fu, che imparasse molto, una necessità. Occhi aveva e orecchi, da guardare e da ascoltare; e i libri non gli difettavano intorno, nè le persone, da cui trarre buon profitto intellettuale. Sarà stato, in ciascun officio, colto più o meno; sarà stato un avvocato migliore o peggiore; comunque sia, esercitò l'ingegno sempre e da per tutto con onore. Ignoranza, se mai, relativa.

E felice ignoranza! mi vien voglia di ripetere con altri che han discorso di ciò; felice ignoranza se produsse cotali frutti d'arte![1] Ma perchè poi ignoranza? Io non so che fossero più eruditi di lui, a considerarli in media, i commediografi italiani e francesi del tempo suo. Le sviste, e persino gli spropositi singoli, anche se dimostrati, poco riescono a provare contro un tale e sì rapido scrittore: ad esempio, il Cantù, storico, ha ben altro sulla coscienza, e nessuno, spero, vorrebbe oggi tornare a dargli dell'ignorante. La falsa idea che il Goldoni ebbe dell'erudizione e della filosofia, neppure attesta molto: persone colte perdurano tuttavia ad avere e dell'una e dell'altra un'idea falsa del pari o anche più. Conobbe abbastanza la storia della commedia nostra e della francese moderna; che non volesse farsene nè indagatore nè critico fu un bene per lui e per tutti, perchè le forze e il tempo egli spese così, nella produzione artistica, meglio. Confessava da sè, ed era

[1] Cfr. M. ORTIZ, *La cultura del Goldoni*, in *Giornale Storico della Letteratura italiana*, Torino, XLVII (1906), pp. 70 e seg.

un giusto vanto, di non aver trascurata la lettura dei più venerabili e celebri autori, da' quali diceva che, come da ottimi maestri, non possono trarsi che utilissimi documenti ed esemplari; ma avvertiva che i due libri su' quali aveva più meditato e di cui non si sarebbe pentito mai di essersi servito (degli altri pare che talvolta si pentisse) erano stati il Mondo e il Teatro. Confessione che lo dimostrerebbe, di per sè sola, tanto sagace da non aver bisogno di sforzarsi a diventare un sapiente, e tanto colto da capire che non c'è per un artista nessun bisogno di soffocare la coltura nell'erudizione.

Rappresentò male la Persia. Sia: oh, in quella specie di tragicommedie romanzesche, che obbligo aveva di rappresentarla bene? L'Italia del Settecento, per ciò che all'osservazione e rappresentazione comica gli occorreva, e Venezia borghese e popolana, intuì e tratteggiò con tanta schiettezza e fedeltà che, se in questi ultimi anni gli studii hanno recato innanzi tanta dovizia di documenti da cui il suo teatro è chiarito, serve ormai sicuramente quel suo stesso teatro a testimoniare invece sulla vita che fu. L'educazione familiare e civile, le relazioni tra le classi sociali, qualche primo accenno a un mutamento grande di costumi e di idee, gli usi caratteristici, il ragionare tipico, le stoltezze convenzionali, le miserie morali, le frivolezze di moda, tutto si riflette, sfaccettato in mille specchietti, ma agevolmente riducibile a unità, nella macchina luminosa del teatro goldoniano.

Nè ignoranza, dunque, nel dottor Carlo Goldoni, nè fallacia alcuna nel teatro di lui.

Un gesuita veramente dotto delle lettere latine e delle italiane, l'abate e conte Giambattista Roberti, fu dei caldi ammiratori di lui. Gli mandò manoscritto un poemetto, *La Commedia;* e qui mi torna opportuno d'insistervi, perchè è un documento della stima che anch'egli faceva della

coltura sua, oltre che dell'ingegno e dell'arte, e del pregio che attribuiva alle sue commedie come a verace specchio dei costumi e degli animi contemporanei. Gli diceva:

. . . . vaghezza
Inquïeta mi pugne il pronto ingegno
Di cantar versi che tu legga e approvi.

Gli si scusava di ricantargli, per la storia della Commedia, ciò che egli già sapeva bene per conto suo:

Cantando io narrerò la varia vita
Della Commedia tua fra varie genti:
E se tu l'ami, non t'incresca, o amico,
Ch'altri rammenti a te note venture.

Gli passava in rassegna alcune delle applaudite commedie, lo paragonava a Menandro, lo vantava di aver fatto parlare Pantalone, il savio Pantalone, così bene da emulare i grandi oratori classici e i più valenti avvocati che avesse allora Venezia:

. . . . il buono
Adriaco vecchierel che scinta porta
Negra tonaca e rosso giubberello
E mobili e sonanti pianellette,
Ricco il potesti far (nè il prenda a sdegno
La grave arte del dir) di una eloquenza
Ch'entro a' suoi rostri dagli Ortensi e Tulli
Roma accoglieva, e che Vinegia accoglie
Entro alle sale sue ampie e clamose
Oggi dal facil numeroso labbro
Dei flessanimi Vecchia e Cordellina.[1]

Al Roberti sembrava dunque che quell'avvocato la sapesse lunga. E del pari gli sembrava

[1] G. B. Roberti, *Opere*, Bassano, 1797, IX, pp. 193 e seg. Il poemetto, passato nel manoscritto dal Goldoni a Niccolò Balbi, fu da costui dato alle stampe " dubitando (gli diceva nella dedica) che la vostra moderazione e quella del

che quel commediografo avesse saputo raffigurare bene il vivere domestico e sociale che a loro si ravvolgeva intorno, con le bizze, con gli amori, con le gelosie, con le malizie, nel sentimento patetico e nella lepidezza, nelle lagrime e nel riso. Al Roberti sembrava ciò, e a tutti gli spassionati.

IV.

Quanto alla moralità.... Ecco, io non tornerò sulla questione teorica della Morale nel Teatro, e in genere nell' Arte. Sarebbe un perdere il tempo. Tanto, i partigiani dell' Arte educatrice non cederebbero le armi per quel poco che qui potessi ripetere contro la confusione che spesso fanno tra la propaganda morale e l'espressione estetica degli affetti e dei concetti, quali ch' essi siano; nè i partigiani dell' Arte scevra di ogni altro intendimento che non sia di suscitare la

dotto prudente autore lo seppellisca „. Ne traggo, come documento curioso, questi due accenni alle maschere dell'Arlecchino e del Dottore: l'Italia è tutta contenta

Se dinanzi le appar col variotinto
Farsetto snello, e colle piatte nari,
Col volto nero più che pece, un Zanni,
Che inopportuno degli attori il dosso
Batte, e le voci capovolge e tronca;
Ovver se tronfio e pettoruto spiega
Penzolone larghissimo cappello
E inamidato tremolo collare
Un alunno di Baldo o di Avicenna,
Che dal pulmon capace ed anelante
Tragge pappagallesche filastrocche
D'immensa ciarleria....

La chiusa ribadisce un invito e prende atto della promessa del Goldoni di recarsi a Bologna; dove, tra le altre liete accoglienze, troverà quelle dell'Albergati nella magnifica sua villa,

Nella dorata torreggiante Zola;

il che può aggiungersi a quanto narra E. Masi, *La vita, i tempi, gli amici di F. Albergati*, Bologna, 1878, a pp. 112 e seguenti.

commozione estetica cederebbero le armi per quel poco che potessi ripetere sulla stretta attinenza, anzi sull'organico vincolo che è, dentro l'artista, tra ogni parte del suo spirito; onde, se nel giudizio critico si deve scindere dall'artista l'uomo, non però è men vero che nell'opera noi sentiamo, traverso l'artista, l'uomo. Nella facoltà fantastica sta indubbiamente l'arte; ma gli incentivi provengono ad essa facoltà dalla dottrina, dalla filosofia, dall'onestà, dalla franchezza dell'artista. E, per giunta, oltre il giudizio estetico, e indipendentemente da esso, altri giudizi ben si possono, anzi si devono fare, di etica, di storia, di opportunità pratica: chè qualsiasi opera umana è fatta per gli uomini, e non è punto indifferente che, oltre la ragione e il pregio estetico, abbia altre ragioni e altri pregi.

La bontà, sana e schietta, dritta e indulgente, del Goldoni, appare (chi non lo sa?) dall'autobiografia e dalle lettere; appare altresì da tutto il suo teatro. Amatore dei buoni e scrupoloso di non offenderli mai, perchè avrebbe offesa la sua propria delicatezza morale; capace di scorgere nel conflitto umano e sociale anche il male, e disposto a tollerarlo fin dove era possibile e a correggerlo anch'egli quanto era nelle sue forze; partigiano della virtù, senza rigide pedanterie nè falsi pudori; naturalmente giocondo nell'esercizio di sè e dell'arte sua, e dalle varie vicende e osservazioni sempre più educato a considerare la vita con un sorriso bonario, la vita di cui insomma godiamo tanto da aver paura di lasciarla, la vita di cui insomma i galantuomini godono più e meglio che i furfanti; il Goldoni è uno scrittore morale. Tale voleva essere, tale si stimava da sè, tale era allora creduto da quasi tutti. E poco importa che le sue commedie non siano confetti parlanti con dentro i fogliettini ammonitori dei doveri che l'uomo ha verso Dio, verso il prossimo, verso la patria, verso i genitori, verso

se stesso. Poco importa che siano riuscite, nella pratica esecuzione, meno dottrinalmente educative di quanto l'autore s'illudeva forse di averle fatte, e anche, qualche volta, non punto educative secondo le formule consuete, e persino, qualche volta, amorali. Immorali, ha ben ragione il Caprin, non sono mai.

Clementino Vannetti, che era un galantuomo delicato, e un cristiano convinto, scrisse gravemente in latino a un amico, che il Goldoni, inferiore a Terenzio per l'intreccio e a Plauto pel brio comico, vinceva l'uno e l'altro per la moralità.[1] Pietro Verri, neppur lui sospetto di parteggiare pei disonesti, lo lodava pubblicamente di aver posto per base alle sue favole comiche "un fondo di virtù vera, d'umanità, di benevolenza, d'amor del dovere, che riscalda gli animi di quella pura fiamma che si comunica per tutto ove trovi esca, e che distingue l'uomo, che chiamasi d'onore, dallo scioperato"; e arrivava a questa sentenza: "Io non dirò che le ottanta e più commedie del signor Goldoni dilettino tutte; dirò che spirano tutte la virtù, e la maggior parte di esse veramente diletta"[2]. Il Roberti ci offre una testimonianza preziosa, non che del proprio giudizio, di quello del severo Scipione Maffei, quando, nel raccomandare al Goldoni di toglier via da' suoi dialoghi ogni scena o allusione men pura, verseggia l'encomio morale, in questa guisa:

> So che, la tua mercè, oggi non debbe
> Santa onestà lanciare il suo turbato
> Candido vel sopra del volto tinto
> Da vermiglia vergogna: e so, che giusto

[1] C. VANNETTI, *Opere italiane e latine*, Venezia, 1831; VIII, p. 191.

[2] *Il Caffè*, Venezia, 1766; I, p. 53. Pel contrasto polemico tra il Verri e il Baretti, cfr. L. FERRARI, *Del "Caffè" periodico milanese del secolo XVIII*, Pisa, 1899 (*Annali della R. Scuola Normale Superiore*), a pp. 77 e seg.

> Quasi a donzella di pregiata fama
> Ornò con laude la modesta fronte
> Alla Commedia tua, quel grave e illustre
> Per saper vero, per canuto senno
> E per religïone intatta e pura,
> Maffei, che omai colla grand'ala e forte
> Si dilegua d'Invidia ai biechi lumi. [1]

Tanto meglio se, sfuggendo a ogni gretta delimitazione del campo etico, seppe il Goldoni meritarsi poi quest'altra lode, da Luigi Uberto Giordani, di avere aperto il teatro, sempre con un intendimento morale, a tutta la varia rappresentazione dei nostri costumi:

> Così l'osceno amor ed il pudico
> E il veridico labbro e quel che mente
> E ogni affetto Goldon trasse a bilancia:
> In Italia ebbe regno, e piacque in Francia. [2]

Diamo a ciascuno il suo, tutto il suo. Non farò che ripetere quanto altri hanno giustamente osservato, se aggiungerò che il Goldoni, sino all'enfasi e alla predica, perorò nelle sue commedie e scene men buone per il rinnovamento dei costumi; nelle buone cercò spesso di volgere a pratici effetti le teorie filosofiche che correvano, a mezzo il Settecento, l'Europa, precorritrici e determinatrici di quel rinnovamento; nelle une e nelle altre, moralizzando o no, mai non profferì verbo che applaudisse il vizio o deridesse la virtù [3].

Perchè gli scherzi equivoci, le allusioni triviali,

[1] G. B. ROBERTI, *Opere*, ediz. cit., IX, a p. 210. Per le relazioni amichevoli tra il Maffei e il Goldoni, cui questo accenno viene a ricongiungersi utilmente, cfr. A. NERI. *Aneddoti goldoniani*, Ancona, 1883, a pp. 20 e seg.

[2] L. U. GIORDANI, *Versi*, Parma, 1809; II, pag. 17, nelle ottave *Il Teatro.*

[3] Di proposito e largamente ha ora trattato del teatro goldoniano in relazione con le idee riformatrici e con la propaganda civile L. FALCHI, *Intendimenti sociali di Carlo Goldoni*, Roma, 1907.

le scene arrischiate o un po' sguaiate, che il Roberti lo consigliava di lasciar sempre da parte (e nel consigliarle si scusava in modo ingenuamente curioso:

> Nè creder che sì rigido favelli
> Solo perchè lontano dai profani
> Sotto celibe tetto io vita meni
> Inimica d'amor; ma ciò prescrive
> Tuo scopo primo, e così vuole Apollo),

hanno discolpa o almeno attenuazione di colpa dall'essere tra le maschere, i servi e le serve, i gondolieri, i facchini, tra la gente insomma cui pur troppo quel discorrere è consueto, e anche l'hanno dalla tradizione comica che, nelle prime sue prove, gravava sul giovane autore[1]. Via via che trasformò le maschere e le cacciò, divenne più guardingo e severo. Nè, a ogni modo, quelle mende fan macchia subito osservabile o durevolmente maligna nel suo teatro, che è l'opera di un gran valentuomo cui si può permettere o in cui si può tollerare ogni tanto una risata un po' grassa. Saremo più scrupolosi dell'abate Roberti?

Io, per me, trovandomi obbligato a scegliere, preferirei nelle commedie del Goldoni perfino qualche gioco sconveniente di più, invece che qualche sermone di quelli che di tanto in tanto vi si trovano a grave rimbrotto del vizio o a grave lode della virtù.

V.

Apro *Il Cavaliere e la Dama*, una di esse commedie dottrinarie, cerco la fine della scena VII dell'atto II, e rileggo il monologo di Donna Eleonora:

" Aimè! Crescono fieramente i turbamenti del mio cuore. No, no, Don Rodrigo non giunga mai a scoprire l'interna

[1] G. B. ROBERTI, *Opere*, ediz. cit.; IX, p. 210.

guerra cagionata dal di lui merito nel mio seno. Mi servano di regola e di sistema le belle massime da lui proposte per la più onesta e virtuosa conversazione. Benchè per altro è molto diverso il meditare dall'eseguire; e molte belle e prudenti cose per facili altrui si vanno insinuando, le quali poi dure e difficilissime riesconc non solo a chi le apprende, ma ancora a chi le insegna „.

Brutta prosa, certo; compassata e scolasticamente inelegante. Vo in cerca per le commedie del Goldoni di altri monologhi, di altre parlate, e non duro fatica a trovare o lo stesso stile o di peggio. Ma rifletto; e mi sorge il dubbio che forse forse quei personaggi era necessario, anche artisticamente, che si esprimessero in tal maniera, perchè il linguaggio loro, come press'a poco dovè essere in realtà, si accordasse ai loro vestiti, alle loro usanze, alle loro idee. M'inganno o, per esempio, neppure Donna Eleonora, se parlasse altrimenti, non sarebbe più lei? Il linguaggio della società borghese e aristocratica nei salotti del Settecento, là dove tacevano i dialetti o il francese, è da credere fosse proprio quello lì. Rifletto ancora, e mi domando se non avrebbe in qualche parte snaturato il dialogo goldoniano un'italianità linguistica più schiettamente toscana. Forse, appagando qualche purista di allora, e quindi i forbiti accademici stilisti della scuola classicheggiante, il Goldoni avrebbe meno attratto a sè il popol tutto pel quale rapidamente inventava e si esprimeva secondo che era solito di sentire e di parlare quando conversava nella lingua, ohimè, letteraria.

Della vivezza ed efficacia del suo scrivere veneziano, neppure occorre far parola: e quel magistrale uso pratico era sorretto o scaltrito altresì da ricerche e osservazioni metodiche[1]. L'importanza dell'opera di lui, per l'esempio del servirsi del dialetto, non è forse stata fin ora valutata

[1] Cfr. C. MUSATTI. *Dal Vocabolario veneziano di C. Goldoni;* in *Ateneo Veneto,* gennaio-febbraio 1906.

davvero nè stimata abbastanza; di lui predecessore della comicità dello Zannoni, del Porta, del Belli.

Ma anche dopo (s'intende) aver distinto le commedie in dialetto da quelle in lingua, bisognerà suddistinguere in queste ultime le parlate e i monologhi dal botta e risposta del dialogo. Togliamo parlate e monologhi, e avremo quasi intieramente purificato di ciò che a voi spiaccia, a voi scrupolosi maestri del bello scrivere, i modelli goldoniani. Quindi, dinanzi al vivace parlare dei personaggi, riconosceremo tutta la verità di ciò che osservava Salvatore De Coureil: " Le scorrezioni del Goldoni sono precisamente quelle che si commettono a tutte l'ore dalle persone ch'egli ha rappresentate sulla scena, ed anzi queste medesime scorrezioni accrescono molto la naturalezza e la verità del dialogo, perchè egli ha fatto parlare il conte, la dama, il mercante, la serva, il barcaiuolo, il servitore, la donnicciuola dell'infima plebe, come parlano effettivamente nei diversi ranghi della società, ed avrebbe commesso un fallo enormissimo, avrebbe dato un potentissimo schiaffo alla verità, se avesse fatto parlare tutte queste persone in punta di forchetta, come suol dirsi, per esprimere il linguaggio cruscante ". Tutti converranno col De Coureil quando poi lo ascoltino affermare che il dialogo del Goldoni " è così seducente per la sua verità e naturalezza che, in qualunque parte apriate una sua commedia, siete, per dir così, strascinato per forza a proseguirne la lettura fino all'ultima scena " [1].

Giudizi favorevoli al suo scrivere, diversamente da quanto potrebbe credersi, abbondano nei contemporanei e negl'immediati successori: ci sentivano essi, dunque, un gusto ben diverso da quello che parve poi aspro o insipido agli schizzignosi

[1] S. DE COUREIL, *Opere*, Livorno, 1818; II, pp. 165-7: nello scritto *Parallelo tra Molière e Goldoni.*

palati. Il Gozzi non si peritò a toccare delle "grazie del dialogo" goldoniano, e dello "stile colto e senza espressioni plebee o idiotismi vili"[1]. Il Botta, riserbando speciale ammirazione alle commedie in veneziano, anche le italiane esaltava perchè parlano al popolo "in istile semplice e chiaro, il quale abbenchè non sia notabile per eleganza toscana, è nondimeno generalmente scevro dalla infezione forestiera". Importanti pagine son tutte codeste del Botta sul Goldoni, e si chiudono a questo modo: "Ei fu principal cagione, per cui il popolo italiano non s'invaghì di certi scrittori d'Italia, che non erano contenti, se con pensieri forestieri non pensavano, e se con lingua servile non scrivevano. Ei fu principal operatore, onde la corruzione dai sommi non scendesse agl'imi, e che il popolo si contenne nei confini del vero, sincero e pretto italianismo. Ei fece maggior beneficio, che il mondo non crede"[2]. Francesco Benedetti avvertiva poi: "Lo stile di questo autore è tenuto generalmente per trascurato; ma essendo spontaneo, ricco e vivace, se gli può perdonare di buon grado qualche ineleganza e scorrezione"[3].

Molière, soggiungeva il De Coureil, è troppo più inelegante e scorretto di lui:[4] e ciò diceva perchè, espertissimo della lingua francese, era nutrito di quella critica che in Francia già affilava i ferri all'anatomia dello Scherer sulle vive membra del

[1] G. Gozzi, *Opere*, ediz. cit.; XVI, p. 6; XIII, p. 124.

[2] C. Botta, *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini fino al 1789*, Capolago, 1834; XV, pp. 138 e seg. (in fine al Libro L).

[3] F. Benedetti, *Opere*, Firenze, 1858; II, p. 408; nel discorso *Intorno al teatro italiano*.

[4] S. De Coureil, *Opere*, ediz. cit.; II, p. 165. Con piena ragione egli poteva richiamarsene ai critici francesi stessi (cita il commento del Bret) tra i quali gli sarebbe stato agevole rammentare anche il La Bruyère e il Fénelon. A parere di tutti i puristi francesi Molière "scrive male"!

dialogo molieresco[1]. Ma e allo Scherer e ai precursori suoi (e agli avversarii del Goldoni nel campo medesimo) si deve rispondere come fa il Lanson: lo stile fine e discreto non oltrepassa la ribalta, lo stile intenso, a grosse linee, sprezzatamente tratteggiato di Molière è mirabilmente efficace: le qualità da lui trascurate o sono inutili o sono difetti sulle scene: scrisse per essere udito, non per essere letto; tanto meglio se regge anche alla lettura, ma per giudicarne davvero bisogna immaginarsi di riascoltare; per gli orecchi è l'arte del suo dire, e non già per gli occhi[2].

Ma i versi? Fo mia la sentenza del Tommasèo: le commedie in martelliani, per verseggiate sciattamente ch'elle siano, sono men prosa qua e là che quelle, più fredde ancora che eleganti, di tanti Toscani[3]; e mi affretto a soggiungere che tra le commedie in martelliani ve n'ha di scritte in veneziano, e sono anch'esse di un'incantevole festività e lepidezza stilistica.

Del resto, che il Goldoni sia più vivace scrittore nel teatro dialettale che nell'italiano, è stato sempre ammesso da tutti; pur nessuno può ormai

[1] E. Scherer, *Études sur la littérature contemporaine*, Parigi, 1887; VIII, pp. 51 e seg., *Une hérésie littéraire*. Di altri grandi scrittori, e propriamente dei più originali, è stato detto lo stesso: per il Balzac, il Brunetière, dopo averlo sentenziato " l'un des pires écrivains qui jamais aient tourmenté cette pauvre langue française ", dovè poi ricredersi: " Lui reprocher d'avoir mal écrit comme on le fait encore, et comme je l'ai fait moi-même, il y a bien des années, quand j'étais encore jeune, c'est se rapporter à une conception de style un peu étroite et un peu abstraite, qu'on pourrait définir par les mots fameux de Winckelmann: La beauté parfaite est comme l'eau pure, qui n'a point de saveur particulière ". Trovo questa citazione in V. Morello, *Balzac e l'antropologia criminale*, nella *Nuova Antologia* del 1.° marzo 1901, p. 39-40 in nota.

[2] G. Lanson, *Histoire de la Littérature française*, Parigi, 1898; p. 511.

[3] N. Tommaseo, *Il secondo esilio*, Milano, 1862; II, p. 276.

ripetere che nell'arte siano più alti i lavori in lingua che quelli in dialetto, quasi per una loro innata dignità o per una virtù infusa loro dall'acqua benedetta del battesimo grammaticale e poi dall'olio della cresima retorica. Il Goldoni, più sicuro del suo proprio dialetto, e più vicino per esso alle creature della sua fantasia, doveva necessariamente riuscire, di solito, miglior poeta in veneziano che nell'idioma letterario, così infido allora nell'oscillare fra la tradizione antica e l'uso vivo toscano. Ma dir codesto non è un condannarlo come stilista freddo, e sversato fraseggiatore, in tutto il resto dell'opera sua. Ne avessimo avuti molti come lui, sin da antico, e meno ci sarebbe pesata addosso la maledizione delle “ leccornie „ dei “ lacchezzi „ delle “ frasi ghiotte e da farne conserva „ dei “ vezzi di lingua „ in che parve riposto il segreto dell'arguzia comica! Quando pretese anche egli di farsene bello, è troppo men bello di quando pare sciatto.

VI.

In Italia fu Plauto, in Francia fu Terenzio; così sentenziava del Goldoni il Bettinelli.... sebbene insinuasse che, finchè era stato Plauto, aveva saputo poco o nulla della vera e alta commedia, e, divenuto Terenzio, lasciava troppo a dubitare che il *Bourru bienfaisant* fosse farina del suo sacco![1] Molière e il Goldoni, il Goldoni e Mo-

[1] S. Bettinelli, *Opere*, Venezia, 1801; XXI, p. 281; nelle *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli Epigrammi*. È mette il conto di riferirne le precise parole: “ Dico sua quella commedia, benchè chi 'l conobbe d'appresso non intenda come, sapendo egli poco l'idioma francese, e poco o nulla la fina commedia, possa avere tutto in un colpo trovato quello stile in tal età, al qual niun italiano anche pratico di quella lingua sino da giovane non giunse mai, e condotta quella commedia con sobrietà, regolarità, buon gusto, fuor dell'uso suo di tant'anni e di tante opere „.

lière, è, quasi che il paragone coi latini non sodisfacesse, un tema di critica frequentato sin da mezzo il Settecento. Nè poteva mancare il raffronto con l'Holberg.

Belle pagine, qualche volta; ma di solito inutili a spiegarci la formazione storica e a farci intendere la ragione estetica e i mezzi tecnici del teatro goldoniano: chè ogni organismo d'arte non si può giudicar bene col raffrontarlo a un altro, ma va studiato in sè stesso, quanto al suo spirito, e va studiato nelle opere precedenti solo in quanto veramente esse agirono nel determinarne le esterne sembianze. L'Holberg rimase ignoto al Goldoni: Molière, no; fu da lui ammirato e studiato; eppure, non contribuì che in piccola parte a farlo commediografo di quella sorta che fu. La Commedia italiana dell'arte, oh questa sì, su lui, suo avversario teorico e pratico, potè validamente a educarlo ed eccitarlo! Ma egli imparò presto e bene.... per fare altrimenti e meglio.

E a me piacerebbe entrare in così bell'argomento; e, dopo aver parlato da apologista, dire espressamente ciò che a me sembra dei capolavori del gran poeta che oggi dà occasione alle indagini e alle ricostruzioni di tanti valenti amici miei, tra i quali e per giusto onore e per affetto vo' rammentare Edgardo Maddalena; dire di lui festeggiato con le solenni onoranze.

Due punti, in particolar modo, mi tenterebbero a entrare, di là dalla soglia della prefazione, nel campo del libro, che non mi spetta; e sono questi: la serietà sostanziale che è, non dirò spesso, ma qualche volta, nelle figurazioni comiche del Goldoni; e il suo benevolo osservare e ritrarre gli umili.

L'arte del Settecento, se non la figurativa, la letteraria, sdegnava gli umili aristocraticamente; o ne taceva, rifuggendone, o li vilipendeva: ed ecco il Goldoni aggirarsi, non pur tra il popolo, tra la plebe; eccolo farsi un popolano, un

plebeo; eccolo rivivere e far rivivere costumi, parole, affetti, di gondolieri, di facchini, di pescatori, di operai, di venditori ambulanti, e delle madri, delle mogli, delle figliuole loro. Precorre il Porta, e precorre per ciò il Manzoni, senza che la satira dialettale veneziana possa essere stimata più che un impulso indiretto che egli ebbe a tal sorta di poesia, e senza che la Commedia dell'arte gli porgesse in ciò altro che alcune caricature tipiche.

E appunto perchè la vita fu da lui osservata, con occhio non preoccupato da illusioni nè religiose nè filosofiche, quale in atto via via gli si presentava, così nella società elegante come nella borghese e nella triviale, egli, traverso le apparenze comiche, sentì anche la melanconia, sentì il dolore; e di quando in quando lasciò indovinare, fe' intravedere, quasi un'altra più interna azione; delicatamente, da non turbarne mai l'ilare commedia. Più oltre andò, quando, in due o tre casi almeno, arditamente innestò l'arguzia e il riso sul dramma delle passioni, con diverso e miglior contemperamento che non si usasse nella Commedia lagrimosa cui pure cooperò.

Ma io sono qui, innanzi al libro del mio buono e valente Giulio Caprin, soltanto un introduttore e un presentatore. Ho visto farsi uomo lui, ho visto farsi volume gli studii da lui avviati con ardore giovanile qualche anno fa, e diligentemente, ingegnosamente, proseguiti poi. Nulla, io credo, è stato da lui trascurato, di quanto è stato messo in luce sulla vita e sulle opere del Goldoni. Un altro mio bravo e caro discepolo, Arnaldo Della Torre, ha curato, pel Centenario, un saggio di bibliografia degli studii che su quella e su queste uscirono dal 1793 in poi. Certamente è ben poco ciò che egli e il Caprin devono al mio insegnamento; ma è naturale ch'io mi compiaccia che essi due siano usciti dalla scuola mia, quando l'un d'essi è affettuosamente ricorso a me

per essere presentato al pubblico, e mentre l'altro, qui accanto a me, dà gli ultimi tocchi alla sua erudita e paziente registrazione. Il Caprin ha voluto fare altra cosa, un libro vivo; e a me pare che vi sia riuscito bellamente.

Dalle schede alle pagine, e sulle scene, nella scuola, nel libro, gloria a Carlo Goldoni. Per conto mio, se fossi ricco, gli farei, nel Centenario, coniare una medaglia d'oro, da distribuirla a tutti gli amici, e su v'inciderei, valgano o no, questi miei quattro versi riassuntivi:

La gran varïetà del picciol mondo
Tutta Ei specchiò nell'occhio suo giocondo;
E perchè il mondo, più che i libri, lesse,
Vide sagace, e, come vide, espresse.

GUIDO MAZZONI.

CAPITOLO I.

La vita Veneziana nel '700

e il teatro comico italiano prima del Goldoni.

Il secolo del Goldoni. — Venezia nel secolo XVIII: - condizioni politiche. Decadenza della nobiltà. — Corruzione morale. Il giuoco. La galanteria. — La città festante. Il carnevale di Venezia.

Svolgimento della commedia italiana prima del Goldoni. I difetti innati nella commedia “ regolare „ del '500. — Ragioni della inferiorità della commedia italiana. La comparsa e la fortuna della “ commedia dell'arte „. I suoi rapporti con la commedia scritta. I soggetti della commedia dell'arte al principio del '700. Bravura dei comici italiani. Apprezzamenti sul valore del teatro comico.

La vita del palcoscenico e della platea. — Aspetto dei teatri. Abitudini del pubblico. Le stagioni teatrali. — Costituzione delle compagnie. La vita dei commedianti. — Relazioni fra il pubblico e gli attori.

Non essendo questo un libro di erudizione, l'A. intende ridurre le note al minimo necessario per giustificare quanto egli afferma: chi desideri notizie particolari su ciascun punto può ricorrere alla *Bibliografia Goldoniana* di A. G. Spinelli (Milano, Dumolard, 1884), che oltre la descrizione delle edizioni uscite, vivente il Goldoni, contiene l'indicazione di alcuni scritti di contemporanei, che si riferiscono a lui (pp. 257-265). Per le opere e gli opuscoli di argomento Goldoniano è quasi completa la bibliografia posta in appendice all'opera di Ch. Rabany, *Garlo Goldoni, Le théâtre et la vie en Italie au XVIII siècle* (Paris, Berger-Levrault, 1896): per gli scritti posteriori a questa data non mancherà in occasione del bicentenario chi penserà a raccoglierli tutti. — Le citazioni delle Commedie corrispondono ugualmente in qualunque edizione. Le *Memorie* si citano traducendo dall'edizione recentissima, con postille di Guido Mazzoni per i tipi del Barbera (Firenze, 1907), conforme nel testo all'edizione originale (Duchesne, Paris, 1787).

Voltaire, imperatore plebiscitario della letteratura Europea nel secolo XVIII, per esaltare l'opera del suo minore contemporaneo Carlo Goldoni, ha invocato Sua Eternità la Natura e le ha fatto dire con cortesia tutta Francese:

> **Tout auteur a ses défauts,**
> **mais ce Goldoni m'a peinte.**[1]

Se in questo elogio non vi fosse una esagerazione, per intendere a pieno l'opera del comico veneziano basterebbe richiamarci alla nozione generica dei sentimenti, senza preoccuparci troppo dei tempi e dei luoghi in cui il Goldoni osservò e riprodusse la natura umana. Ma la natura umana non si mantiene così unica e invariabile come poteva sembrare al Voltaire, imbevuto dell' astratto razionalismo caro al suo secolo; e per di più il Gol-

[1] Le tre strofette del Voltaire sono in una sua lettera al marchese Albergati-Capacelli, 19 giugno, 1760. *Œuvres*, ediz. Beuchot. Paris, 1838, t. VIII, p. 49.

doni non fu di quei poeti che dalla rappresentazione di un tipo contingente ed individuale assurgano a significare qualcuno di quegli atteggiamenti essenziali dell'anima umana, che si possono chiamare assoluti e generali. Egli fu anzi tutto un pittore del particolare, e studiò e rese la verità dello spirito umano, quale il suo secolo e più specialmente la sua città gliela presentavano.

Ecco perchè non è vano diletto di facile erudizione dare qualche idea dei tempi, prima di tentare il ritratto dell'uomo e la immagine dell'opera.

Il secolo XVIII, troppo a lungo disprezzato per le sue grazie leziose e per la sua povertà morale, è ritornato oggi in onore: riudire le voci, i pettegolezzi, che evochiamo da qualche suo libro dimenticato, ci è caro come riascoltare un rondò di Cimarosa, rievocato su una spinetta dalla tastiera ingiallita.

Ma il secolo XVIII non è tutto nei pettegolezzi dei suoi cicisbei e delle sue damine, come non è tutto nei rondò del suo Cimarosa. È il secolo della cipria? Il secolo dell'Arcadia? O non più tosto il secolo degli avventurieri galanti e spadaccini? O forse il secolo dell'illuminismo e dei liberi muratori?

Cattiva abitudine la nostra di voler definire le età della storia, le quali non sono enti reali ma astrazioni del nostro pensiero giudicante; pessima addirittura quando un'età offre caratteri varii, complessi, contraddicenti quanti ne ha il secolo XVIII. Sì, tutti portavano la par-

rucca, ma sotto quelle parrucche vivevano cervelli che nessun filosofo della storia saprebbe ridurre a unità.

E poi, anche quando per comodo di studio si ordinassero i suoi aspetti fondamentali in una sintesi soddisfacente, rimarrebbe sempre un dissidio da giustificare tra i caratteri della prima metà e quelli della seconda metà del secolo. Perchè mentre i primi anni del '700 appaiono, nella politica e nel costume, strettamente uniti al '600, a cui è piccola reazione l'Arcadia nel campo della poesia, la seconda metà del secolo ci appare impressa di caratteri prima ignoti: il riformismo nei governi, il moralismo nella letteratura, la "sensibilità" nei cuori.

Noi contentiamoci di constatare la mutazione degli spiriti, della quale anche nell'opera Goldoniana è un riflesso; anzi la sua riforma teatrale rientra proprio nella lotta contro le eredità del '600, poichè la comedia dell'arte, da lui indebolita, combattuta e vinta, era l'ultima figlia del secentismo letterario, già distrutto nei campi delle altre arti.

*
* *

Un quadro della vita veneziana durante il secolo del Goldoni riesce sempre attraente, per la vivacità dei suoi colori; ed è un quadro che si contempla con diletto anche perchè ci permette la egoistica soddisfazione di sentirci

migliori di quei nostri antenati in manichini di pizzo e fibbie d'argento.

Del resto, avvertiamolo subito, la decadenza morale a Venezia non era più grave che in moltissime altre città d'Italia e di Francia: uguale era un po' da per tutto lo spirito orgiastico sotto le apparenze di una raffinatezza elegante.

La corruzione che preparava la morte a Venezia, era la corruzione dell'organismo politico. Alle difficoltà naturali che erano sorte contro la sua potenza marittima, fino dal secolo XVI, non poteva certo trovare dei compensi la Signoria, formata dagli oligarchi, oramai esauriti come tutte le consorterie che per troppo tempo hanno detenuto il governo.

Finite le ultime lotte col Turco, i pochi possedimenti che le paci di Carlowitz (1699) e di Passarowitz (1718) avevano lasciati alla Serenissima non potevano mantenerle che l'illusione di potenza coloniale; servivano appena a mandarle qualche centinaio di Schiavoni per i suoi eserciti smilzi nei ruoli, più smilzi nelle file. Noi ci domandiamo con quale sincerità il Doge, ogni anno nel giorno dell'Ascensione, imbarcato sul bucintoro, mentre gettava l'anello d'oro nei pallidi flutti dell'Adriatico, potesse pronunziare le antiche superbe parole: *Desponsamus te, mare, in signum veri perpetuique dominii.*

Era un pezzo che il mare era infedele alla Serenissima sposa!

Fa pena leggere con quale cieca indifferenza

quegli ultimi dominatori della gloriosa repubblica provvedessero al suo governo. Pare che in tutti fosse una secreta coscienza che per Venezia s'eran chiuse le porte dell'avvenire. I ripicchi, i pettegolezzi occupavano le sedute dei Consigli, appassionavano gli animi di quei piccoli uomini, che portavano grandi nomi. Ricorderò per tutti un intrigo condotto da due altissimi magistrati, il procuratore Aimo e il procuratore Tiepolo [1].

Una volta il Tiepolo brigò per ottenere un posto nel Consiglio dei Dieci — che oramai erano diciassette [2] —; l'Aimo, suo rivale riuscì a farci eleggere un altro Tiepolo, escludendo così il suo antagonista, perchè la legge veneziana non permetteva che sedessero insieme in quel Consiglio due membri dello stesso nome. Il Tiepolo naturalmente pensò subito a una vendetta, e fece eleggere il fratello dell'Aimo a podestà di Vicenza, costringendolo così ad allontanarsi da Venezia e beffandolo anche un pochino, perchè la Podesteria di Vicenza era una carica da principianti. L'Aimo, indispettito, non andò a Vicenza e per ciò fu costretto a pagare 1000 scudi di ammenda e a star un anno in esilio.

Al suo ritorno, il fratello pensò di compensarlo facendolo nominare all'alto ufficio di "Provveditore del mare„. Il Tiepolo non si

[1] Lo narra CHARLES DE BROSSES. *Lettres historiques et critiques d'Italie,* Paris, a. VIII (1800), vol. I, p. 185.

[2] Cfr. *Il forestiero illuminato intorno le cose più rare e curiose della città di Venezia.* Venezia, Ger. Albrizzi, 1784.

arrese, e presentò subito un altro candidato a questa carica, nella persona di un Loredano: il Loredano fu rifiutato dal Senato; ma parò il colpo chiedendo la carica immediatamente inferiore al Provveditorato del mare, che era quella di Provveditore della Dalmazia. Era un'abile mossa, perchè allora tutti gli altri candidati a questa seconda carica, per togliere di mezzo il più pericoloso concorrente, aiutarono il Loredano ad ottenere la carica maggiore. Il Tiepolo aveva vinto la partita.

Così la epopea finiva nella commedia di intrigo!

Tutta assorta in simili meschinità, la Signoria non aveva modo di provvedere alla conservazione dello Stato: unica difesa contro i possibili pericoli esterni, la neutralità, debolmente armata da prima, disarmata da ultimo. La Repubblica viveva per forza di inerzia, per "accidente" come ebbe a dire uno dei suoi dogi meno stolidi, Paolo Renier [1].

Tuttavia il popolo non era malcontento dei suoi reggitori; amava vederli nelle grandi occasioni, circondati dalle pompe magnifiche, muovere in processione a San Marco; si accalcava al passaggio del Doge nuovo eletto, che attraversando la piazza in una bigoncia dorata faceva gettare alla folla monete d'oro e d'argento; manteneva la venerazione tradizionale per il Consiglio dei Dieci, per la Qua-

[1] E. Masi. *La vita e i tempi del marchese Albergati-Capacelli.* Bologna, 1876, p. 235.

rantia, per il Cancellier Grande, per i Procuratori di San Marco, senza preoccuparsi se alle solennità dei nomi e delle parole corrispondesse una forza reale di cose e di pensieri.

La Signoria dal suo canto si manteneva il favore pubblico governando con la massima blandizia. Un fine osservatore, il Presidente De Brosses, che visitò Venezia nel 1739, poteva con tutta verità notare che “ non c'era luogo al mondo in cui la libertà e la licenza regnassero più sovrane che qui. Non vi occupate del governo, e per il resto fate tutto quello che vi talenta „ [1].

Gli aristocratici, contenti dei loro privilegi, non ostentavano prepotenza. Godevano di impunità, questo si capisce, ma raramente si prendevano il gusto di dare delle lezioni troppo persuasive a chi aveva il torto di non esser loro simpatico; al più qualche ammonimento a suon di legnate applicato di notte in qualche calle stretto e male illuminato. Ma questi erano gusti che anche altri, non nobile, poteva cavarsi mediante un par di zecchinetti, regalati a qualcuno dei “ buli „, che era facile incontrare nelle osterie, nelle “ malvasie „ o nelle case da giuoco [2].

Meglio si manifestava la superiorità degli

[1] Op. cit. I, p. 174.

[2] Nelle commedie del G. più volte è messo in pratica l'uso brigantesco: nelle *Femmine puntigliose,* Florindo, per vendicare un “ affronto „ fa bastonare i servitori della famiglia che lo aveva offeso: per un equivoco le legnate vanno a cadere sulle spalle del suo servo.

CAPITOLO I.

La vita Veneziana nel '700

e il teatro comico italiano prima del Goldoni.

Il secolo del Goldoni. — Venezia nel secolo XVIII: - condizioni politiche. Decadenza della nobiltà. — Corruzione morale. Il giuoco. La galanteria. — La città festante. Il carnevale di Venezia.

Svolgimento della commedia italiana prima del Goldoni. I difetti innati nella commedia " regolare „ del '500. — Ragioni della inferiorità della commedia italiana. La comparsa e la fortuna della " commedia dell'arte „. I suoi rapporti con la commedia scritta. I soggetti della commedia dell'arte al principio del '700. Bravura dei comici italiani. Apprezzamenti sul valore del teatro comico.

La vita del palcoscenico e della platea. — Aspetto dei teatri. Abitudini del pubblico. Le stagioni teatrali. — Costituzione delle compagnie. La vita dei commedianti. — Relazioni fra il pubblico e gli attori.

patrizi perchè, in veste di uffizio, tenessero i banchi del giuoco, onde la satira popolare, ultima onesta, si scagliò contro lo spettacolo indegno.

Ma chi è quello a quella tola
circondà da tanta fola
colla toga e colla stola?
Xelo forse in quel arnese
per decider le contese
dei privati e le pretese,
a difender l'innocente
da la forca del potente?
. . . .
V'ingané, che l'è un patrizio
che sta là per tirar Tizio
e Sempronio al precipizio
. . . .
Per vedar se 'l ghe vien soto,
spenacchiar qualche merloto
e mandarlo col cao roto. [1]

Finalmente nel 1774 il ridotto fu chiuso con grande dolore di tutti i Veneziani e grandissimo dei poveri Barnabotti. I lamenti di questi gentiluomini poveri " come topi di chiesa " sono parafrasati molto gaiamente da uno straniero, che della vita veneziana era critico acuto e spiritoso [2].

" Cossa magneremo nu, poveri Bernaboti, se ne tolé el pan? Vu altri — si rivolge ai nobili ricchi — godé de

[1] G. Dolcetti. Op. cit., p. 72. n. Del ridotto parla il Goldoni in *Memorie*, parte II, cap. 9.

[2] Madame Sara Goudar (falso nome di Ange Goudar, autore dell'*Espion Chinois*, Cologne, 1769-74) s. l. 1773.

bone intrade e con quele ve la passé de siori e no ghe avé bisogno de tajar a la basseta. Ognun de vu ga el suo palazo, la sua puta, la sua bona tola e dopo aver magnà da crepar vegnì in piàzza San Marco,... in tempo che nu altri Bernaboti se spassemo a curarse i denti per far creder che gavemo magnà.

" I altri ani aspetavimo el dì de Santo Stefano e se averzeva el Ridoto e guadagnavimo dei bessi; la matina andavimo dal luganegher e comperavimo le nostre bone fete di figao, do bragiolette, una bozza de vin e se la passavimo de cavalier. Dopo che gavé serà la porta del Ridoto, servo luganegher, adio al frutariol; sarà finia la tola. "

Sono parole dettate dallo sconforto momentaneo, chè subito bernabotti e gentiluomini ricchi, dame e avventuriere si rifugiarono nelle bische private, ripullulanti a centinaia. Troppo era inquinata dal vizio quella generazione, a cui nei primi anni di vita perfino l'alfabeto — con novissimo sistema d'insegnamento oggettivo — era stato appreso mediante certe carte segnate d'assi e di fanti.

Per coloro, a cui le rendite troppo sottili non permettevano le emozioni della zecchinetta e degli altri giuochi d'azzardo, c'era il lotto, tenuto da un impresario fino al 1734, e poi assunto dal Governo, il quale però non impedì che anche dei privati esercitassero dei piccoli lotti per conto loro. Era un divertimento onestissimo a sentire un contemporaneo, il Grevembroch [1]: " Per non lasciarci vincere

[1] *Costumi veneziani.* Vol. IV, p. 90, ms. Museo Correr, cit. da G. Dolcetti, p. 17, n. 45. Il " lotto alla venturina " è rappresentato dal Goldoni nel *Campiello* I, 1.

dall'ozio o da altro peccaminoso trattenimento, inventarono certi uomini un blando esercizio, e limitato ad un tenue lucro, che non si computa fra mercenari guadagni „.

Certo le massime vincite del lotto erano bazzeccole in confronto di quella del nobil uomo Alvise Mocenigo, che in una sera guadagnò a Nicoletto Corner 10 000 zecchini, o meglio — per uscir da Venezia — a quella dell'ambasciatore del Portogallo, che vinse un milione e mezzo al Duca d'Orléans![1]

L'altro verme della società veneziana era il libertinaggio, che si confondeva col giuoco e talora aveva i templi in comune: si contavano a Venezia circa due volte tante le cortigiane di Parigi. Però, non ostante la comodità della "bautta „ e gli allettamenti delle gondole chiuse, le avventure galanti non erano così frequenti come i romanzieri si sono immaginati.

Spesso più che di vero libertinaggio si trattava di galanteria esteriore: così la famosa istituzione del cavalier servente, istituzione legalizzata dall'uso fino al punto da comparire il nome del cicisbeo nel contratto nuziale, non portava tutto quel male che si potrebbe supporre. L'ambasciatore di Francia a Venezia nel 1739, il quale pare si dilettasse della statistica degli scandali, non sapeva indicare più di un cinquanta signore nobili che avessero veramente un amante.

Quello che ci meraviglia è che la galanteria

[1] P. MOLMENTI. Op. cit., p. 496.

avesse trovato comodo albergo anche nei conventi femminili, i cui parlatori erano divenuti ritrovi mondani dei più eleganti. Qualche volta vi si imbastiva un amoretto, qualche volta dalle muraglie di cinta, nel cuor della notte, saltava giù una giovane educanda attesa non in vano dal suo cavalierino più o meno leggiadro.

È veramente curiosa, per la storia della vita conventuale, la rivalità che scoppiò una volta tra tre conventi femminili, in occasione della venuta di un nuovo nunzio pontificio; tutti e tre i pii luoghi volevano che la amante del prelato uscisse dal loro seno [1]. Peccato che chi ha riferito l'aneddoto non ci abbia anche detto quale componimento si sia trovato alla nobile gara!

Così poco erano serbate le apparenze nei conventi di monache.... e di educande, che perfino il loro vestimento si era trasformato in un modo curiosamente profano.

" Les religieuses — è il De Brosses che parla — ont une petite coiffure charmante, un habit simple, mais bien entendu, presque toujours blanc, qui leur découvre les épaules et la gorge ni plus ni moins que les habits à la Romaine des comediennes. "

Eppure in tali " ritiri " si compiva la educazione delle fanciulle nobili, e si rinchiudevano anche le signore maritate, quando i loro mariti erano obbligati a punirle di qualche marachella, che trascendesse i limiti della pru-

1 CH. DE BROSSES. Op. cit., t. I, pp. 174 e seg.

dente galanteria. La necessità di una reciproca tolleranza e la naturale mitezza veneziana, raramente chiudevano con tragica fine la scoperta dell'infedeltà e del disonore.

A risolvere i disordini coniugali si ricorreva piuttosto al divorzio, che era quasi sempre concesso dalla Curia patriarcale, col consenso del Consiglio dei Dieci.

Veramente il sangue era "dolce" nell'alta società, non meno che nel popolo. Con tutte le occasioni agli eccitamenti che offriva la vita godereccia della città, non si contavano a Venezia più di quattro o cinque delitti in capo all'anno. I facinorosi, i violenti si trovavano più che fra i cittadini, fra i nobilotti del contado e i loro adepti, ma la Signoria non era mite verso i soperchiatori, e più di un feudatario lesto di mano ebbe a subire bando e prigionia [1].

In città non mancava qualche duello e magari senza le forme della cavalleria, ma non erano troppo frequenti. Anzi molta parte dell'opinione pubblica apertamente era contraria al duello. I cavalierini che troppo contavano sull'effetto della sottile lama sguainata, correvano il rischio di sentirsi arrivare la voce beffarda del passeggero plebeo, nella frase che piacque anche al Pantalone goldoniano: "In semola, patron, in semola" [2].

[1] P. Molmenti. Op. cit. 420. Uno di questi nobilotti pronti alle "bulade" è il Conte Ottavio dell'*Avvocato veneziano*, ma Alberto lo mette a posto (a. II, sc. 1).
[2] *Il Bugiardo*. II, p. 12.

* * *

È naturale che una città dove tanta era la libertà morale o immorale, se meglio vi par detto, dove le occasioni del piacere erano così facili e i pericoli, almeno per la vita, quasi nulli, divenisse il paradiso dei gaudenti, degli sfaccendati e degli avventurieri di tutto il mondo.

Venezia non era più la città "trionfante" [1], ma era la città festante: e la festa trascorreva multicolore sul più fantastico palcoscenico che gli uomini abbian mai costruito.

Questa grande superiorità aveva Venezia sui luoghi di piacere dei nostri tempi: che mentre le nostre Ostende, le nostre Nizze splendono per il lusso e la gioia di una piccola classe di ricchi, Venezia era città del piacere per tutti, e patrizi, mercanti e popolani, se non negli stessi modi, si abbandonavano con lo stesso fervore al piacere e alla festa.

Nè i piaceri dei diversi ordini sociali erano assolutamente separati; un grande elemento di eguaglianza mescolava i gaudenti di tutte le classi: la maschera.

Non era la maschera in quanto è travestimento o elegante o buffonesco, ma la maschera in quanto cela il vero aspetto, e con un artificio salva l'ipocrito pudore di una gente

[1] "C'est la plus triomphante cité que j'aye jamais veue" scrisse Philippe de Commines. cit. in RABANY, *Carlo Goldoni*. Paris, 1896, p. 7.

amante dell'orgia: il "tabarro" che si portava in quasi tutte le stagioni e quasi da tutte le classi sociali, tendeva a unificare gli aspetti di tutti i corpi; la "bautta" nascondeva la verità del volto. Tabarro e bautta costituivano per molti uomini e donne il vestito ordinario, per tutto il tempo che la legge lo permetteva. E non era breve stagione: oltre che nel carnevale — dal Natale al martedì grasso — la maschera era permessa dal Rosario, prima domenica di Ottobre, all'Avvento, e nella fiera della "Sensa" (l'Ascensione), che durava un quindici giorni. Per tutto questo tempo in piazza, in Merceria, nei ridotti, nelle malvasie — una specie dei nostri "bars" — i patrizii di San Marco si mescolavano con uomini e con donne d'ogni ordine e d'ogni onestà.

Finito il carnevale non erano finiti gli spassi, ai quali tutti potevano partecipare. A primavera e in estate c'erano esercizii equestri ai Mendicanti, alla seconda domenica di Pasqua cominciavano i freschi, cioè la passeggiata che movendo da San Geremia arrivava alla riva degli Schiavoni; in tutte le stagioni si ballava nei "campieli", si andava a Mestre o al Lido in "peota", si facevano banchetti e si tornava lietamente cantando. Per la "Sensa" in piazza San Marco i Nicolotti e i Castellani facevano le così dette "forze d'Ercole", una specie di piramide umana, e a sera si incendiava una macchina di fuochi artificiali. Quando si nominavano i nuovi procuratori di San Marco, i mercanti di Merceria facevano gran mostra

nelle loro botteghe, formando palagi, archi, galere, colle loro pezze di seta. C'erano le regate.

I ricchi, nobili o borghesi, passavano l'autunno in campagna, o nelle magnifiche ville della Brenta, o nei più modesti casini di Dolo e della Mira, dove continuava su per giù la vita cittadina coi giocondi conviti, le solite galanterie, il solito amabilissimo faraoncino.

E sempre tutto l'anno, in piazza e nella piazzetta, la folla variopinta del popolo, dei nobili dalle vesti scarlatte, dei Dalmatini, dei Greci, offriva spontaneo diletto alla osservazione degli oziosi e dei curiosi: lì c'era il "mondo novo " [1] — una specie di cosmorama — c'erano i canarini ammaestrati, le indovine, i cantastorie e i contastorie, il castello dei burattini [2].

In questo mondo gaio e spensierato, debole di energie e di pensieri, ma ricco di moto e di colori, doveva nascere e vivere la sua vita più feconda Carlo Goldoni; in questo mondo pittoresco e teatrale doveva trovare gli elementi dell'arte la sua inesauribile ispirazione di poeta comico.

Se la commedia italiana poteva finalmente avere il suo restauratore, sembra quasi necessario che questo fosse a Venezia, dove la vita animata da mediocri passioni, ma mossa

[1] Anche sior Lunardo dei *Rusteghi* si rammentava che quando era bambino "sior pare " gli offriva di portarlo al "Mondo niovo ", ma egli preferiva due soldi (a. II, sc. 5).

[2] Per tutti gli usi della vita veneziana cfr. P. Molmenti, op. cit. e il citato *Forestiero illuminato*, passim.

da festevole vivacità, assumeva di per sè stessa atteggiamenti di commedia, e dove, inoltre, anche prima del Goldoni, l'arte teatrale, buona o cattiva che fosse, era gustata e ricercata forse più che in qualunque altra parte d'Italia.

*
* *

Non c'è scolaro di liceo che non sappia dirci come la commedia italiana avanti il Goldoni vivesse di una vita povera e indecorosa.

E veramente, se noi volessimo farci un'idea del teatro comico italiano dalla lettura delle commedie italiane, che sono uscite per le stampe da quelle dell'Ariosto in poi, ne trarremmo delle conclusioni punto lusinghiere per l'amor proprio nazionale. Tolte pochissime eccezioni, dovute all'ispirazione sporadica di qualche ingegno superiore, le commedie italiane del '500 e del '600 hanno tutte la più grave delle colpe che possa avere un'opera d'arte, la mancanza di vitalità; sono mummificate prima di nascere. Fa meraviglia pensare come tanti scrittori, molti dei quali erano uomini di forte ingegno, nello scriver commedie potessero astrarre dalla realtà, dimenticare la vita, creare un mondo così assurdo, così artificioso nelle sue contingenze, grottesco nei suoi sentimenti, compassionevole nella sua espressione. È un fenomeno che, se ormai non ci fossimo avvezzati a constatarlo ogni volta che apriamo una commedia del Lasca, del Gelli, del Dolce, del D'Ambra, del Caro,

del Cecchi, del Borghini (leggete nell'Allacci[1] quante commedie si sono scritte fra il secolo XVI e il XVII!), ci farebbe dubitare che la vita reale e la reale anima umana fossero in quei secoli più differenti della nostra, che non l'anima e la vita degli Esquimesi e dei Patagoni.

La ragione di questa miseria intrinseca del nostro teatro comico — si potrebbe anche includerci il teatro tragico — è ormai conosciuta e riconosciuta.

Per dimostrarla a pieno bisognerebbe intrattenerci sui rapporti fra la letteratura e la vita, e vedere come e quanto certi popoli hanno potuto creare una letteratura schiettamente popolare, nel senso di letteratura spontanea come espressione dello spirito nazionale, mentre altri hanno avuto soltanto delle letterature riflesse, adattate più o meno alle tendenze nazionali o anche imposte da una piccola minoranza detentrice della coltura in mezzo a un grande popolo intelligente ma incolto. Forse soltanto la letteratura greca offre un esempio convincente di letteratura, che, pur salendo ai fastigi dell' aristocrazia come forma, rimase, per il contenuto e per lo spirito, accessibile alla generalità del popolo. Presso quasi tutte le altre genti la letteratura, se volle essere popolare, dovette imporsi con le sue origini aristocratiche. Perciò in molti tempi e in molti luoghi non possiamo scorgere rap-

[1] *Drammaturgia.* Venezia 1755.

porti di somiglianza tra la letteratura e la vita.

Questo fatto è visibile specialmente nella letteratura teatrale, e in Italia più che in ogni altra nazione.

Il rinascimento, in quanto fu riesumazione di forme d'arti classiche, allontanò la letteratura dalla vita, imponendo un concetto della bellezza e delle finalità letterarie diverso da quello a cui era avviata l'arte — in gran parte spontanea o per lo meno non contraria allo spirito nazionale — fiorita nel trecento. Se questo fu un danno per le forme letterarie, che, avendo per esprimersi la necessità del libro, non potevano rappresentare se non le tendenze intellettuali della piccola classe colta, fu maggiore per il teatro, che per la sua sostanza — i fatti riscontrabili sulla realtà — e per la sua espressione — la recitazione — si deve svolgere parallelo alla vita e parla direttamente a tutte le intelligenze e a tutte le colture.

In Inghilterra, in Spagna, anche in Francia — dove pure il magnifico teatro del '600 fu un prodotto molto relativamente popolare — la grande arte teatrale fiorì quando la letteratura erudita trovò nell'arte popolare tali elementi vitali, da accoglierli tutti e crearne una forma definitiva di commedia o di tragedia, o, ancora meglio, quando il teatro spontaneo del popolo si nobilitò per sue forze intrinseche, sino al punto da uguagliare le forme della letteratura colta. In Spagna tra i primi "autos

sacramentales „ e le più grandiose opere di Calderon c'è una differenza di qualità di cui possiamo scorgere il divenire, non una differenza di conformazione, che non può essere annullata dalla semplice uguaglianza del modo di espressione, il dialogo. Noi non diciamo che alla creazione definitiva del dramma — nel senso generico della parola — non abbia contribuito l'esistenza o meno di un elemento individuale, il genio di un grande scrittore, ma sappiamo che il genio letterario è un segno dello spirito artistico dei popoli, non questo di quello.

Ora in Italia lo svolgimento naturale del teatro fu impedito dall'arte riflessa, voluta, aristocratica anzi oligarchica del rinascimento classico. Come presso gli altri popoli romanzi, anche in Italia il dramma, forma imitativa della vita, quindi sempre potenzialmente artistica, nel Medio Evo accennò a volersi formare all'infuori di qualunque tradizione greca o romana. La chiesa che aveva maledetto gli ultimi istrioni dell'antichità, perchè nel teatro aveva visto soltanto un pericolo morale, vedeva rinascere, sotto altre forme, nel suo stesso seno, questo prodotto necessario dello spirito umano: le rappresentazioni sacre sveltite, purificate, già quasi pronte a divenire profane nel secolo XV, nel momento decisivo di entrare fra i prodotti letterari, si trovarono di contro la concezione classica della letteratura, forte del favore degli uomini colti e delle sue leggi estetiche dedotte dalle lettera-

ture antiche. Parve un momento possibile un avviamento alla conciliazione, quando il Poliziano, accettando una struttura di dramma simile a quella delle rappresentazioni, se ne servì per esprimere una ideal vita pagana, come nell'Orfeo, ma l'accordo non avvenne.

Quando sulla fine del '400 il divertimento degli spettacoli scenici cominciò a diffondersi nelle classi colte, i primi teatri sorsero nelle corti dei principi, e le prime commedie recitate furono quelle latine; qualche volta nella recitazione fu mantenuto anche il linguaggio antico, ma nella maggior parte dei casi — come è naturale — Plauto e Terenzio si presentarono agli spettatori tradotti in Italiano. Esaurite ben presto le scarse commedie latine, alla corte di Ferrara, dove fu il primo teatro stabile dotato di tutti i meccanismi necessari, nacque spontanea l'idea dell'imitazione, e l'Ariosto (nel 1508) dette colla *Cassaria* il primo esempio della nuova commedia italiana, calcata su quella latina, divisa come quella in cinque atti, scritta in versi arieggianti al giambo, costituita nello stesso modo, identica nello svolgimento, nei caratteri e nel dialogo. Era nata male.

Sarebbe un errore credere che il vigoroso classicismo della commedia ariostesca si mantenesse immutato in tutta la produzione comica del '500: il tipo definitivo, quello che dalle persone colte fu accettato come il solo degno di figurare tra le opere

d'arte, rimase quello di una commedia quasi unicamente di intreccio, e questo intreccio fu quasi sempre una variazione più o meno ingegnosa dei motivi fondamentali che la commedia "nova„ dei Greci aveva lasciato in eredità a Plauto e a Terenzio; i personaggi si ridussero quasi sempre a quei pochi che trovavano dei corrispondenti nei modelli latini, chiudendosi così alla osservazione dei commediografi una gran parte di quell'inesauribile serbatoio di tipi comici che è la vita reale, sempre nuova di atteggiamenti e di suggerimenti. Quasi non fossero bastanti le limitazioni che poneva alla commedia la sua origine imitativa, i critici, come Gian Battista Giraldi, Jason de Nores, Angelo Ingegneri pretesero che la commedia letteraria applicasse canoni che al genere avevano posto Orazio ed Aristotele, non pensando che le leggi nascono dai fatti, e non i fatti dalle leggi. Quindi l'unità di azione, di tempo e di luogo, la favola limitata ai casi di persone inferiori, [1] per non dire di altre norme ancora più particolari, come quella che in scena non comparissero insieme più di quattro persone. Ci sarebbe stata infine la pretesa che la commedia avesse un'efficacia morale, ma, a nostro modo di vedere, all'intento male corrispondeva il

[1] " Comedia è imitation per rappresentatione di una attion maravigliosa, compiuta et convenevolmente grande, di persone private, mezzane fra buone et cattive negli errori humani per qualche semplicità, che principiando da travaglio finisce in riso et in allegrezza, etc. Jason de Nores, *Poetica.* Venezia. Paulo Meietto, 1588, parte III, p. 175.

fatto di situazioni piuttosto scabrose, e ancora peggio il linguaggio sboccato dei servi, dei parassiti, dei lenoni, che oggi — sarà forse ipocrisia — non sopporteremmo certamente sul teatro.

Ora quali erano gli interpreti di queste commedie regolari? Non attori di professione, ma dilettanti di buone intenzioni; e i teatri privati, quantunque numerosi, col loro pubblico limitato di persone colte erano piuttosto accademie letterarie che teatri nel largo senso antico e moderno della parola.

Il popolo non aveva dunque un teatro? Lo aveva, ma era un teatro di un genere tutto speciale, che non poteva davvero pretendere di essere compreso nella letteratura. I giocolieri di piazza, discendenti degli istrioni, che forse non erano mai scomparsi completamente nel medioevo, intrattenevano la folla degli ascoltatori con delle scene, dei dialoghi buffoneschi improvvisati. Qualche volta erano dei semplici ciarlatani, che inventavano delle buffonate, per far gente e vendere poi qualche specifico miracoloso; ma presto questi saltimbanchi divennero veri e propri istrioni e inventarono delle azioni ridicole e chiassose, che poterono esser dette commedie: i palchi si completarono con qualche rozzo scenario, vi furono i costumi, e il popolo ebbe il suo teatro nella commedia che si chiamò la " commedia dell'arte ", la commedia improvvisata.

Nessuno potrà mai dire in che consistesse precisamente questo giuoco scenico nella sua

fase primitiva, perchè quando noi troviamo le prime testimonianze un po' esatte della commedia dell'arte alla metà del '500, essa è già formata, ed ha tutti i caratteri che conserverà sino alla sua fine, cioè fino alla riforma del Goldoni. E per di più anche quando la osserviamo nella sua forma compiuta, ci sfugge il suo elemento più importante: il modo della recitazione, in cui consisteva tutta la sua originalità.

La struttura dell'azione invece non era poi tanto originale quanto si potrebbe supporre: almeno nel secolo XVI le sue favole, i suoi intrecci, assomigliavano abbastanza agli intrecci della commedia erudita, dalla quale necessariamente desumeva gli argomenti. Ma la differenza sostanziale, quella che faceva il diletto di tutti coloro che alle commedie regolari o non potevano andare o ci si annoiavano, era la grande prevalenza del ridicolo sul serio, del buffonesco sul composto. Il popolo aveva trovato un diletto nuovo nelle maschere dialettali.

Ignota è l'origine delle maschere; chi parla di somiglianze tra gli arlecchini del '600 e i "centunculi" di Apuleio o i "Sanniones" di Nonio Marcello, non può credere ad una derivazione continuata e diretta dei nomi e delle persone [1]. Le maschere dialettali sembrano

[1] Da Sannio ne verrebbe lo Zanni italiano; ma è un'assurdità logica ed etimologica. Su queste misteriose maschere latine, cfr. FICORONI. *De larvis scenicis et figuris comicis antiquorum Romanorum.*

piuttosto essere nate spontaneamente dalla satira regionale, che dovette essere uno dei primi argomenti comici dei primissimi istrioni ed essersi fissate in una uniformità di caratteri e di vesti, per quella legge di cristallizzazione dei tipi, che possiamo riscontrare in tutti quanti i teatri, non escluso il moderno. A noi basti sapere che quando la commedia dell'arte entra nella sua vita storica, possiede già il " Magnifico „ veneziano — il futuro Pantalone — e i due Zanni bergamaschi, quello furbo e quello stolto, Brighella ed Arlecchino. Altre maschere sono invece la trasformazione di tipi formati dalla commedia regolare, per esempio il Capitano (Matamoro, Coviello) sull'imitazione del " miles gloriosus „ plautino controllato sul reale soldato di ventura spagnuolo, e il Dottor Graziano fratello popolaresco del pedante letterario. Nuove maschere ancora si formarono con nuovi nomi, o per suddivisione delle più antiche o per creazione personale di qualche attore d'ingegno; e ben presto la gaia famiglia parlante tutti i dialetti d'Italia, aveva raggiunto il suo massimo sviluppo.

Le due forme di teatro comico, quello regolare e quello improvviso, continuarono a vivere parallele. Ma i fenomeni storici non sono come le linee matematiche, il cui parallelismo impedisce qualunque incontro: se la commedia dell'arte prese da quella erudita alcuni dei suoi temi — basti ricordare che non solo i *Suppositi* dell'Ariosto, ma anche

la *Mostellaria* di Plauto, rifatta nei *Fantasmi* d'Ercole Bentivoglio, passarono al teatro delle maschere [1] — la commedia erudita a sua volta accolse via via elementi dalla.... sorellastra, semplificando la sua azione, riducendo gli atti da cinque a tre, intensificando le sue parti ridicole, e il ridicolo facendo sempre più grossolano, accettando personaggi dialettali [2].

Così a mezzo il '600, a dispetto dei brontoloni, che predicavano ostinatamente la regolarità classica, furono scritte parecchie commedie, che sono poco più che commedie dell'arte malamente dialogate. Feliciano Raimondi, Vergilio Verucci, Giovanni Briccio, Melchior Basso, non scrissero che di queste commedie da essi battezzate "ridicolose", cattivi lavori senza dubbio, ma nei quali però, con un po' di pazienza, attraverso il garbuglio delle situazioni inverosimili, tra la volgarità indecente dei ridicoli c'è da trovar qualche scena grossamente vivace, meglio vista nella realtà che non i sonniferi dialoghi degli scrittori regolari.

[1] *I fantasmi* comedia del signor HERCOLE BENTIVOGLIO in Venetia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1544. Il soggetto che ne deriva è *La fantasma*, che si trova nella raccolta LOCATELLI (precisamente " Della scena de' soggetti comici di Basilio Locatelli Romano ") conservata manoscritta nella biblioteca Casanatense di Roma, parte I, 19, cc. 132 r, 136 t.

[2] Il colmo nell'uso dei dialetti credo sia dato dalla commedia di VERGILIO VERUCCI intitolata appunto *Li diversi linguaggi* (Venezia, A. Vecchi, 1609) nella quale compaiono un francese, un veneziano, un bergamasco, un romano, un siciliano, un bolognese, un napoletano, un " matricciano " (da Amatrice), una perugina e una sola fiorentina.

Quello che rendeva impossibile un rinnovamento interno del teatro comico era la incapacità di crear nuovi temi. Il gusto del pubblico, che, se qualche volta agisce sulla produzione teatrale, per lo più si adatta a quello che gli vien offerto, oramai non considerava il teatro come un genere letterario, non chiedeva di veder sul teatro una proiezione artistica della sua vita, e, contento delle novità particolari che questo o quell'attore portava nella sua azione, non pretendeva nemmeno che si variassero i vecchi soggetti, veduti e riveduti.

I soggetti, come è noto, erano fissati nei così detti "scenarii" — o anche "soggetti" — abbozzi che riassumevano la commedia, atto per atto e scena per scena, lasciando ben inteso ai comici la più larga libertà di variazioni. Qualche novità negli argomenti fu portata nel '600 in grazia del teatro spagnuolo, che fu conosciuto e un po' anche letterariamente imitato in Italia; ma le derivazioni che ne accolse la commedia dell'arte a noi fanno l'effetto di sciocche parodie.

Al principio del 1700, quando il Goldoni nasceva, tutto il materiale degli scenarii, che correvano per i teatri d'Italia, si riduceva a non più di trecento commedie [1], alcune delle quali avevano già due secoli di vita.

[1] È il numero che ne dà Carlo Gozzi. *Ragionamento ingenuo e storia sincera delle mie dieci favole teatrali.*

Anch'io ho potuto ritrovarne circa altrettante nelle raccolte del tempo. Cfr. *La Commedia dell'arte al principio del secolo XVIII*, in *Rivista teatrale Italiana*, anno V, vol. 9, fasc. 2 (febbr. 1905), Napoli, pp. 52, 53.

Se esaminiamo questo curioso materiale possiamo farci un'idea abbastanza giusta del teatro contro cui ebbe a combattere la felice ispirazione del Goldoni.

Gli argomenti preferiti erano i meravigliosi, con intervento di forze soprannaturali, diavoli e spiriti: col ridicolo, stolido e laido delle maschere, si mescolava il tragico gonfio e tronfio delle parti serie. L'insieme era barocco e grottesco.

Si pensi che la commedia che ebbe di gran lunga più fortuna di tutte era il *Convitato di pietra,* una deformazione del celebre *Burlador de Sevilla,* di Tirso de Molina. Don Giovanni faceva il cascamorto con un frasario amoroso, imbastito sui più ricercati "concetti" della poesia secentesca, e lo seguiva nelle sue spedizioni Arlecchino o Passarino, pauroso, ingordo, triviale[1]. Immaginate la scena finale del tragico banchetto a cui Don Giovanni aveva invitato la statua del Commendatore da lui ucciso. — Si apriva la scena con una mangiata di maccheroni, da cui Arlecchino, eternamente affamato, traeva ispirazione per i lazzi più scomposti. Qualche volta anche il suo nobile padrone non faceva per chiasso: quel Florindo, amoroso napoletano, proprio quello che condusse a Chioggia il

[1] Mi servo dello scenario *Il Convitato di Pietra* della così detta "raccolta Napoletana" (ms. della Nazionale di Napoli), vol. II, cc. 155 e seg., confrontandolo sulla commedia omonima di GIACINTO ANDREA CICOGNINI. Venezia, s. a. (ma 1660 circa).

nostro Goldoni,[1] "fuggente la logica importuna" dei Gesuiti riminesi, "aveva una veemente passione pei maccheroni", li voleva veri anche in scena e in questa commedia "portavali ben conditi nelle saccoccie dell'abito e mangiavali senza soggezione alcuna in mezzo alla scena"[2]. — Ad un tratto si sentiva battere alla porta: brivido di terrore nell'uditorio. Andava ad aprire Arlecchino con una candela accesa, ma alla vista del convitato cascava in terra. Una risata in platea, che si ripete quando si vede che Arlecchino con un'abile capriola ha saputo rialzarsi senza spegnere la candela. Entrava solenne e bianco il fantasma del Commendatore. Terribili parole rivolgeva al seduttore, ma poi, ricordandosi che la gente voleva ridere, comandava ad Arlecchino di cantare. Lazzi di Arlecchino spaurito, che alfine si decideva a cantare, chi sa con che voce, chi sa quale canzonetta, mentre Don Giovanni indifferente si sarà aggiustato i manichini, e con grazia leziosa avrà girato gli occhi bistrati verso qualche palchetto. La canzonetta finiva con le parole di Arlecchino spaurito — nessuno degli effetti più realistici della paura poteva mancare a quella scena — rivolte al padrone:

Don Zoanne, ve digo
che sto bambozzo el me par un intrigo;
de grazia mandel via,
se no scampa de drio l'anima mia.

1 C. G. *Memorie*, I, c. 4.
2 Francesco Bartoli (comico). *Notizie istoriche dei comici italiani.* Padova, 1782, sotto "Florindo de' Maccheroni".

Dopo questa sorta di lepidezze noi ci dimandiamo come gli spettatori potessero ancora sentire l'orrido dell'altra scena, in cui il fantasma restituisce il convito a Don Giovanni offrendogli un piatto di serpenti (questa volta Florindo non li avrà pretesi veri), e la conclusione del dramma col subissamento del seduttore all'inferno, quando l'anima sua si contorceva tra le fiamme.... di bengala e invitava i suoi simili a pentirsi a tempo.

La pretesa morale che questo e qualche altro ostentavano non poteva essere che una ipocrisia; ma dal concilio di Trento in poi certe audacie di situazione non erano più possibili; le maschere le compensavano con la licenziosità dell'espressione, con la trivialità dei lazzi che movevano il riso disordinato delle platee. Più bravo era chi meglio sapeva variare questi "lazzi", le "passate", le "sbracate", chi nelle scene finali sapeva meglio far quei "rumori", dare o ricevere quelle bastonature, di cui possiamo farci un'idea anche oggi in qualche superstite teatro di burattini. La bravura delle parti gravi, dei Florindi, dei Cintii, delle Eularie, delle Lucinde, consisteva nella grazia e nella prontezza con cui improvvisavano i "concetti" e con cui recitavano i loro "generici" cioè dei pezzi fissi, preparati in antecedenza, pieni di gran parole altisonanti, che dovevano apparire come il "non plus ultra" dello stile tenero e appassionato. In pieno settecento questi fiori di elo-

quenza teatrale erano ancora sul gusto del Marini.

Però, non ostante la cattiva impressione che ci producono questi frammenti della commedia dell'arte, non dobbiamo giudicarla proprio come il prodotto mostruoso di un'età senza gusto.

È innegabile che se l'Italia non aveva avuto buone commedie, in compenso aveva avuto i migliori commedianti di Europa; le compagnie dei "Confidenti", dei "Gelosi" di Flaminio Scala, dei "Fedeli" di Gian Battista Andreini, che avevano nel '600 destata l'ammirazione di Parigi, Arlecchini come Domenico Biancolelli ed Evaristo Gherardi, Pantaloni come il D'Arbes e il Golinetti, che il Goldoni incontrerà nella sua carriera, dimostrano sicuramente quanto felice attitudine abbiano avuta sempre gli Italiani per la recitazione.

Tutti gli stranieri che hanno visitato l'Italia nel '700 sono concordi nel riconoscere questo merito della nazione. Il De Lalande constata che "la manière de jouer à l'impromptu rend le style très vive et très vrai, d'autant plus que la nation est vraiment comedienne. Cette action est bien plus naturelle, et l'on y trouve une toute autre air de verité que quand on voit, comme à la Comédie Française, à Paris, quatre ou cinq acteurs rangés à la file comme des bas-reliefs, débitant un dialogue tour à tour"[1].

[1] De Lalande, *Voyage d'un Français en Italie* (dans les an. 1765-66). Venise et Paris, 1769. Vol. VIII, cap. 23.

Anche i dilettanti — signori che recitavano nei teatri di società o artieri che recitavano nei teatri pubblici delle città minori dove di rado venivano le compagnie regolari — erano migliori di molti loro discendenti. L'abate Richard, che a Firenze assistette a una rappresentazione di questo genere, si meravigliava che un bottegaio potesse trovarsi così bene a posto nella parte di Arlecchino [1].

Per quanto lavoriamo d'immaginazione, noi non riusciremo mai a figurarci perfettamente quello che poteva essere il buon giuoco di un bravo attore. Dobbiamo contentarci delle testimonianze di uomini, ai quali non si può negare ogni buon gusto e ogni buon senso. Francesco Bartoli, biografo dei nostri più celebri attori [2], più di una volta si sforza di farci capire la ragione dei suoi entusiasmi. Parlando di un famoso Tabarrino del '700, Giovan Battista Menghini, rammenta una grande scena di una commedia, inventata dallo stesso attore, intitolata *Le Torri*. In questo "soggetto„ Tabarrino, figlio di un asinaio, improvvisamente arricchito per la scoperta di un tesoro, si innamorava della figlia di un nobile: la scena culminante era quella in cui si presentava al nobile per chiedergli la mano della figliuola.

"Non si maravigli il lettore — scrive il Bartoli — se

[1] Abbé Richard, *Description historique et critique de l'Italie*. Dijon, 1766.

[2] Dal Bartoli, op. cit., sono desunte quasi tutte le notizie sui nostri comici antichi. Più ricche se ne trovano nel *Dizionario bibliografico dei comici italiani* per cura di Luigi Rasi. Torino, Bocca.

parlando di una comica scena pare che io parli di una cosa di grande importanza, perchè una scena all'improvviso simile a quella è degna della durevole gloria di una terrena immortalità. L'entrare del nostro Tabarrino nella camera del Cavaliere non osando e volendo a un tempo stesso; l'avanzarsi a passi retrogradi, il non sapere ove tenersi il cappello, il voler parlare e di poi ammutolire, e pieno di immensa soggezione chiedere imbrogliatamente la figlia a quel personaggio erano tutte cose che formavano il piano di quella gran scena, la quale scrivendo non è possibile d'esprimere in menoma parte. Bisognava vederla per giudicare s'ella meritava ogni lode di chi sa intendere la forza di quell'arte che è tutta propria del bravo comico e che non è permesso alla penna di uno scrittore d'estenderla al tavolino. „

C'erano di questi comici, che la natura aveva dotato di una mimica straordinaria. Nardo Palermitano, un giocosissimo secondo Zanni, era impareggiabile nel saper variare l'espressione del volto; “ quando il padre — padre di commedia — lo sgridava egli si faceva tutto pallido, ma se lo stesso lo accarezzava, tutto infiammavasi in volto che cagionava meraviglia. Talvolta torceva la bocca e ingrandiva il mento con siffatto sberleffo che moveva il riso anche nei più svogliati.... Quando la servetta, che era la sua amante, lo rimbrottava egli faceva rientrare tutto il collo nelle spalle sì che quasi non lo si vedeva; se invece lo blandiva un pochino, lo allungava come una gru „.

Si aggiunga la grazia procace di certe attrici, come di quella Anna Moretti, veneziana, che nella *Pazza per amore* cantava canzonette e “ vestita da uomo mostravasi di mem-

bra tondeggianti e formose „. Si aggiungano le abilità funambolesche di molti comici, che avevano esordito nei baracconi dei saltimbanchi; tale Tommasino il Pettinaro (Tommaso Grandi) che “alla maestà napoletana fece vedere un ballo spagnuolo detto Fandangh, eseguito a occhi chiusi in mezzo a un numero d'uova „. Non si dimentichi infine che tra i tanti che facevano ridere colle goffaggini e colle esagerazioni, c'erano anche attori veramente arguti: di Domenico Biancolelli, per esempio, in Francia si ricordarono a lungo e si trascrissero i motti di spirito non indegni di figurare in ottime commedie [1]. In una commedia, sotto la maschera d'Arlecchino, chiedeva l'elemosina; Ottavio, per beffarlo, gli domandava quanti padri avesse. — Uno, rispondeva Arlecchino, un povero diavolo non può permettersi di averne parecchi. — In un'altra commedia si rifiutava di pagare il medico; tratto in giudizio non negava il debito, ma, non volendo pagarlo, si offriva a restituire al medico la salute che costui pretendeva di avergli dato; in compenso chiedeva che il medico deponesse nelle mani del cancelliere la malattia che l'esculapio diceva di avergli levata di dosso. Parlando delle donne così si esprimeva: “Esse sono come il burro, che è freddo di per sè stesso, ma quando è in padella frigge e saltella; così la donna è fredda fin che la galanteria non la strugge e la fa rosolire „.

[1] Li raccolse un anonimo in un libro intitolato *Arlequiniana ou les bons mots d'Arlequin.* Paris, 1708.

Carlo Gozzi, che, contro la riforma goldoniana, proclama eterna la commedia dell'arte, ha qualche diritto di non esser giudicato quel pazzo furioso che lo afferma la critica unilaterale. L'errore suo e dei pubblici con lui concordi è spiegabile con la concezione generale sull'ufficio e sul valore della commedia, a cui l'uso di quasi due secoli li aveva abituati. Il teatro, per loro, entrava nella letteratura "sic et in quantum"; la loro opinione rimaneva quella che molto semplicemente aveva espressa un comico del '600, Ludovico Barbieri (in arte Beltrame)[1]: "Far parallelo tra la commedia e un'opera buona non si deve, perchè la commedia è un passatempo, che può essere o poco cattivo o poco buono". Il freddo accademismo, la assurdità di quelle poche commedie che qualche seguace della regolarità accademica pretendeva contrapporre a quel prodigioso "mostro" — è la parola del Gozzi — lo giustifica fino a un certo punto, se preferiva un mostro a un cadavere: il suo unico torto è di non aver capito alla prima che il Goldoni era sulla buona strada, ma.... gli uomini più intelligenti sono qualche volta i più testardi.

La commedia dell'arte, all'aprirsi del '700, si trovava su per giù nelle condizioni di certe persone piacevoli, ma di cattiva fama, che tutti trattano volentieri in privato, dicen-

[1] *La supplica, discorso famigliare a coloro che parlando o scrivendo trattano dei comici.* Venezia 1634, p. 11.

done male in pubblico. In generale, delle commedie e dei comici ufficialmente si faceva scarsa stima; i dotti per un verso e i pudibondi per l'altro manifestavano un sacro orrore per coteste buffonate e per le persone degli istrioni, continuando, specialmente i secondi, la lotta contro il teatro, fonte di immoralità, che aveva avuto a campione nientemeno che San Carlo Borromeo; ma ciò non toglieva che quando qualche buona compagnia annunziava commedie come *Il Basilisco del Bernagasso* o *Le bellicose gare tra Geremei e Lambertazzi superate da Tibaldello finto pazzo per impegno d'onore colla pompa solenne del giuoco della porcellina* [1], anche costoro ci andassero e ci ridessero parecchio.

Noi difficilmente riusciremo ad accordare le parole corrucciate di Nicolò Maria Tiepolo, inquisitore veneziano: " Recordeve che vu altri comici se persone in odio a Dio benedeto, ma tollerai dal principe per pascolo della zente che se compiace delle vostre iniquità " [2] colla passione per il teatro comico, così generale, nella sua Venezia; meglio intendiamo la arrendevolezza di un cardinale legato bolognese che a certuni, i quali si lamentavano della oscenità dei *Diporti d'amore in villa* rispondeva: " Lasciate fare.... lasciate godere, il teatro è appunto luogo di spasso " [3].

[1] Le rappresentarono a Bologna nell'autunno del 1735. CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei sec. XVII e XVIII*. Bologna, Monti, 1888.

[2] MOLMENTI, op. cit., p. 471.

[3] RICCI, op. cit. all'anno 1681.

Oramai il teatro comico era quello e ci voleva pazienza: anche i nobili dilettanti, gli accademici, avevano lasciato da un pezzo le commedie sostenute per abbandonarsi agli scherzi salaci della improvvisazione, e arrivarono fino al punto di fare compagnia mista con attori di professione: nel 1700, a villa Orsi, vicino a Bologna, nobili dame e cavalieri recitavano insieme con la famosa Eularia,[1] figlia dell'arte. Nel 1689 all'accademia di Porto rappresentandosi *La pazzia del Dottore,* faceva da protagonista un futuro.... papa, il Cardinal Prospero Lambertini[2].

Dati nel pubblico simili gusti, noi ci meravigliamo che Carlo Goldoni abbia potuto vincere. Se la commedia dell'arte finì, era segno che una intima decrepitezza, contro cui non valevano gli sforzi d'ingegno di comici abilissimi, ne aveva già corroso l'organismo.

*
* *

Se è difficile ricostruire idealmente una commedia improvvisata di due secoli fa, non è punto difficile rivedere con l'immaginazione i palcoscenici e le platee di quel tempo; è anche possibile salire un momento tra le quinte a dare una sbirciatina a quel che succedeva nel piccolo mondo pittoresco dei fondali e dei praticabili.

In genere i teatri non erano belli. Un ano-

[1] Ricci, op. cit. all'anno 1700.
[2] Id. all'anno 1689. Prospero Lambertini divenne Benedetto XIV.

nimo che scriveva alla fine del '70), quando esistevano già dei teatri in pietra molto decorosi a Napoli, a Bologna, a Torino, ce ne parla così:[1] " I nostri teatri non soffrono descrizioni che per farci arrossire. Il loro esterno è tale che nessuno indovinerebbe sien teatri. Gli ingressi, le scale, i corridori sembrano condurre non ad un luogo di nobile divertimento, ma ad una prigione. Anche i materiali corrispondono a tanta villania, essendo per lo più di legno mal combinato e sì mal sicuro, che la più lunga vita di un teatro appena arriva a cinquanta anni ". Egli molto platonicamente sosteneva che si ritornasse al tipo di teatro romano!

La quantità però compensava la qualità. Quando Londra aveva *due* teatri pubblici, e *tre* Parigi[2], Firenze ne aveva una diecina; Venezia — che a noi importa — durante il secolo XVII ne vide aprire ben sedici[3], e, per limitarsi a quelli veramente attivi, sette ne ricorda il Goldoni nei tempi della sua gioventù: il San Giovanni Grisostomo, e il San Benedetto per le opere serie, il San Cassiano e il San Moise per le opere buffe: il Sant'Angelo, il San Luca e il San Samuele per le commedie.

[1] *Del teatro.* Roma, Casaletti 1772, p. 110.

[2] Lettre de Madame Sara Goudar a M. L***. au sujet du divertissement du théâtre del Cocomero, etc. 1776.

[3] P. Molmenti, op. cit., p. 510. G. ne parla in *Memorie* I, 7: cfr. in proposito le notizie aggiuntevi in nota da E. Löhner, nell' edizione da lui curata. Venezia, Visentini, 1883. Vol. I. Si veda anche A. D'Ancona. *Il teatro a Venezia sulla fine del secolo XVII.* Estr. " Strenna dei rachitici " anno VII (Genova 1890).

La loro forma interna era quella a palchetti, che si è conservata nella maggior parte dei teatri italiani. — Erano sei ordini; il più alto corrispondeva al loggione; le persone di qualche riguardo andavano negli ordini inferiori, escluso, per quanto era possibile, il primo, basso, a livello del palcoscenico.

Tale disposizione, che non piaceva troppo al nostro anonimo riformatore, era suggerita dal bisogno di stare nel proprio palchetto colla massima libertà; ci si conversava, ci si mangiava, e quando era il caso, si facevano due tagli di faraone [1]. Ne soffriva moltissimo l'attenzione al lavoro che si rappresentava, e qualche volta anche la morale. " Quella comodità tanto decantata, che essi forniscono di appiattarvisi, non è certo un'occasione conducente al buon costume „. Il De Brosses a questo proposito si trovò ad un casetto che merita lasciar raccontare a lui stesso:

J'y vis, à ma grande surprise un jeune homme et une jeune femme fort jolie entrer ensemble dans une loge; ils y ecoutèrent un acte ou deux en caquetant avec assez de vivacité, après quoi ils se derobèrent à la vue du spectacle et du spectateur en tirant sur eux des rideaux de taffetas vert qui fermaient le devant de la loge [2].

Li favoriva anche l'oscurità generale del teatro: la platea era perfettamente al buio, poche

[1] Abbé Richard, op. cit., V, 173.
[2] Op. cit. lettera da Genova, 1.° luglio, 1739. Per la descrizione dei teatri Italiani nel '700 cfr. anche Grosley, *Observations sur l'Italie et les Italiens* (1759-60), Paris. 1774. I, 127, 188, 221, 269, II 368, III, 59, 253.

candele illuminavano il proscenio; soltanto in alcuni teatri d'opera, come l'Argentina a Roma, c'era al soffitto un lampadario che si toglieva al principio dello spettacolo. Il palcoscenico stesso non era poi una fiumana di luce, come non erano lussuosi gli scenari e gli attrezzi.

Erano finiti i tempi, in cui la magnificenza dell'apparato costituiva da sè sola uno spettacolo d'arte. Quelli erano teatri messi su dal fasto dei principi, per il diletto proprio e dei loro ospiti; questi erano già teatri esercitati a scopo di guadagno. Anche il melodramma, che aveva bisogno di cure speciali nella messa in scena, era ridotto a meschini ripieghi: non senza ragione, quantunque con molta ironia, Benedetto Marcello, dando dei precetti a un ideal impresario " del teatro alla moda " [1], consigliava, quando in scena ci fosse bisogno di un trono, che lo si facesse " con tre scalini, una sedia e un ombrello ".

Immaginiamoci di che si doveva contentare la commedia! Una strada, due interni, un giardino e basta. È vero che il pubblico non poteva esigere troppo per quello che costava il biglietto d'ingresso. A Venezia, per l'opera due lire, e per la commedia mezza lira; a Firenze, per l'opera sei crazie; a Verona per la commedia 10 soldi, e a Bologna, al teatro

[1] L'opuscolo del Marcello, di intonazione quasi libellistica e stampato senza nome d'autore, nè luogo, nè data. Si intitola *Il teatro alla moda, ossia metodo sicuro e facile per ben comporre et eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno.*

della Sala, 5 baiocchi. Per questa tenue moneta si entrava in platea e lì dall' "affittascagni" con altra mezza lira si otteneva un posticino duro, ma non scomodo: bisognava però aver l'avvertenza di sedersi quanto più era possibile nel mezzo, perchè dai palchi i signori si divertivano a onorare dei loro sputi i crani plebei[1].

Ma forse era un onesto privilegio, avuto riguardo al prezzo molto più alto che dovevano pagare per l'abbonamento del palco. A Roma il De Lalande per pigliarsi il lusso di un palco per una sera aveva dovuto pagare 15 lire.

C'era, come è naturale, chi entrava gratis: avevano "porta franca" gli amici dei "virtuosi" e delle "virtuose", e in certe occasioni i servitori che attendevano i padroni per il ritorno. Per respingere gli intrusi, sulla porta erano due uomini mascherati — le "maschere" attuali: per la polizia interna, pochi sbirri travestiti.

La proprietà dei teatri, almeno a Venezia, era di qualche patrizio, che faceva anche da impresario, chiamando una compagnia e pagandola a un prezzo fisso. Talora invece, anzi più spesso, l'impresario era il capo della compagnia, che pensava a pagare i suoi commedianti; e gli affari in genere non andavano male: il capocomico Medebac nella stagione di primavera del 1748, a Mantova, cioè in una piccola città, dall'affitto dei palchi incassava

[1] Successe anche a Gasparo Gozzi, giusto ad una recita del *Zoroastro* del Goldoni. V. *Gazzetta Veneta*, n.° 86.

più di 4000 lire veneziane, somma che non era troppo piccola in quei tempi [1].

Durante la primavera, cioè dopo Pasqua, perchè nella quaresima tutti i teatri erano chiusi, le compagnie migliori lasciavano Venezia per la terra ferma: ritornavano alla capitale comica d'Italia in autunno, per iniziare il nuovo corso di recite, che cominciavano dopo le “ferie di palazzo„ (primi di novembre) si interrompevano per l'Avvento, e si riprendevano di carnevale. Dunque l'anno comico, come ai nostri giorni, si computava da una quaresima all'altra, il che porta qualche confusione nella cronologia dei casi teatrali, perchè a tutto il carnevale si dava il millesimo dell'anno solare già terminato da due mesi.

Le compagnie in genere non erano troppo numerose. Ecco, per esempio, i personaggi della compagnia del Duca di Modena nel 1675: Marzia Fiala (in commedia, Flaminia), prima amorosa; Teodora Areliani (Vittoria), 2.ª amorosa; Domenica Costantini (Corallina), servetta; Bernardo Varisi (Orazio), 1.° amoroso; Domenico Pannini (Florindo), 2.° amoroso; Antonio Riccoboni, Pantalone; Giuseppe Orlandi, Dottore; Giuseppe Fiala, capitano spagnolo; Costantino Costantini, Gradellino, cioè 1.° Zanni; Giovanni Andrea Connadori, Finocchio, cioè 2.° Zanni [2].

[1] E. Löhner. *Cronologia Goldoniana* in *Archivio Veneto XXIV.*

[2] A. Gandini. *Cronistoria dei teatri di Modena,* 1873. Vol. I all'anno 1675.

Però a Venezia nel '700 le compagnie erano costituite un po' diversamente, cresciute le amorose e gli amorosi, e ridotte a quattro le maschere: Pantalone, il Dottore, e i due Zanni Bergamaschi. Il Capitano era finito, e Pulcinella non esciva mai dalle provincie napoletane. — Come compagnia tipo si può prendere quella che il Goldoni fa agire nel *Teatro Comico* tre uomini, quattro donne e quattro personaggi a volto coperto. Il capocomico era sempre anche attore.

Privatamente, questi commedianti che specie di uomini erano? Purtroppo l'opinione pubblica era per tradizione mal prevenuta contro di loro[1]:

> Un che forte desia fare il birbante
> e trarre i giorni suoi lieti e giocondi,
> con una compagnia di vagabondi
> va per il mondo a fare il commediante.[2]

La mala prevenzione poteva assumere qualche verosimiglianza per l'origine umilissima di più d'un attore e d'una attrice: Giuseppe Marlian, piacentino, aveva cominciato come ballerino di corda di una compagnia di saltimbanchi, diretta da Gaspare Raffi; sposò la

[1] Il Goldoni, almeno pubblicamente, sosteneva che era una calunnia. Nel *Teatro Comico*, III, 3, fa che Eleonora dica al capocomico Orazio: " Il contegno, l'affabilità, la modestia delle vostre donne ha fatto che io mi sia innamorata di loro e di tutti voi. Vedesi veramente smentita la massima di chi crede che le femmine di teatro siano poco ben costumate, e traggano il loro guadagno parte dalla scena e parte dalla casa. "

[2] Citati da Vittorio Malamani. *Il Settecento a Venezia.* Torino, 1891, pp. 67.

figlia di questo, e con la moglie, mentre di giorno ballava in un casotto a Piazza S. Marco, la sera recitava da Brighella al San Moisè; ciò non impedì che sua moglie, Maddalena, divenisse la eccellente Corallina, per cui il Goldoni scrisse la *Serva amorosa* e la *Locandiera*. Accanto a costoro c'erano invece degli attori, venuti dalla filodrammatica, come quel Pietro Gandini da Verona che "inventò il modo di trasformarsi a vista degli spettatori in diversi curiosi personaggi, suonando istrumenti, cantando canzonette e facendo altri giuochi gustosi„. I più erano figli dell'arte, come i Riccoboni, i Sacchi, i Franceschini (Argante e Argantino).

Nell'insieme si può essere certi che la loro vita non era scandalosa quanto il pregiudizio popolare asseriva; molto dipendeva, come sempre, dalle condizioni economiche, che per le compagnie di terzo ordine erano terribilmente precarie. Una di queste era quella guidata da Nicola Petrioli, che non riusciva quasi mai nelle sue piazze a mettere insieme i quattrini bastanti per uscirne; ma si faceva coraggio, caricava attori, attrici e scenari su qualche sconquassato carro di Tespi, e via, a casaccio per l'antico reame di Guittalemme. Qualche lettore ricorderà a questo proposito la miserabile compagnia che Giacomo Casanova incontrò ad Augsburg: era un'affamata accozzaglia di tutti i paesi, e in quel momento furon ben felici di compensare anche con l'onore delle loro donne — mettiamo pure che

non ne avessero troppo — le brutali generosità di chi in fin dei conti era un rampollo della loro razza[1].

Nelle compagnie migliori tutto il male consisteva in qualche po' di galanteria, quasi sempre.... in famiglia. Non tutti i Florindi, certo potevano contare al loro attivo delle avventure romanzesche, come Anselmo Porta mantovano: costui, che era un bel ragazzo, innamorò di sè una nobile signora di Genova; scapparono insieme, ma raggiunti a Sarzana egli fu imprigionato. La lezione però non gli bastò e un'altra volta, non saprei se per amore degli stessi begli occhi o per altri, si buscò una pistolettata di ignota provenienza. Allora in un momento di melanconia si fece cappuccino; ma presto, stanco della vita ascetica, ritornò in arte e recitò a Vienna dove morì giovane, forse per la ferita che lo faceva sempre soffrire.

Fra le donne di teatro, quelle che per lo più erano all'altezza, anzi alla bassezza della loro fama, erano le " virtuose „ nome generico che includeva tanto le ballerine quanto le cantanti. Le varietà della specie sono riassunte in quella tipica " Giandussa Pelatutti „,

[1] Jacques Casanova de Seingalt. *Memoires*. Leipzig, 1826-38. t. IX, cap. 9. Il famoso avventuriere era figlio di un attore, Gaetano Giuseppe Giacomo Casanova, e della figlia di un calzolaio, che costui aveva rapito. Ma " c'etait le seul moyen de la posseder, car comedien il ne l'aurait jamais obtenu de Marzia (la madre), aux yeux de laquelle un comedien était un personnage abominable „. ibid. t. I, cap. 1.

che l'esperienza di Benedetto Marcello potè presentare con tanta evidenza nel suo caustico libro. Piene di pretese e di superbia, avevano sempre pronti a loro difesa il " madro ", vero o posticcio che fosse, e il protettore: il " madro " con eloquenza triviale ma efficace sosteneva i loro diritti coll'impresario, e con i " madri " delle rivali; il protettore le accompagnava alle prove, portando lo spartito, lo scaldino, la scimmia, il pappagallo e organizzando gli applausi della platea e dei palchetti.

Ora delle " virtuose " di musica, e specialmente quelle più sfiatate, si aggregavano alla famiglia dei comici, per fare gli " intermezzi ", cantatine, ariette che intrattenevano i pubblici distratti fra un atto e l'altro. Era una schiavitù naturale per una commedia, che, non avendo in sè stessa la forza di appassionare, doveva ricorrere a lenocinii anche lontani dall'arte di Talia. Il Goldoni ebbe il merito di liberare la commedia anche da questo ingombro, inutile al nostro gusto, ma non a quello del '700, che per la musica vocale andava pazzo.

Il difetto maggiore di quel pubblico era quello di non stare attento; il teatro in fondo era un luogo di ritrovo e di conversazione, in cui per di più c'era uno spettacolo: ci si andava su per giù colla disposizione con cui si andrebbe oggi al " café-chantant ". Soltanto il popolino seguiva con ingenuo interesse lo svolgersi dell'azione comica; i signori onoravano della loro attenzione la bravura di qualche attore o di qualche attrice.

Noi possiamo giustificarli pensando che lo spirito dei pubblici in due secoli è ben poco mutato.

Tuttavia gli applausi non mancavano. Specialmente le brave cantanti potevano gloriarsi di far salire l'entusiasmo al parossismo, e di sentirselo esprimere con le più calde espressioni che la commozione affettuosa poteva suggerire a una bocca veneziana: "Cara, me buto zoso, siestu benedeta, benedeto el pare che t'ha fata"[1]. Si domanda se questi ardenti elogi patronimici fossero rivolti anche a certi soprani, non femminili ma nemmeno maschili, che più di una volta, specie a Roma, sostenevano le parti di prima amorosa.

Ai commedianti l'aggradimento degli spettatori si manifestava, oltre che cogli applausi e coi "bravo", anche con più tangibili e forse meglio accette manifestazioni. Per esempio, a Bologna nel 1749, in una recita di addio al teatro della Sala, narra un cronista che "fu molto commendata la generosa splendidezza di questi eccelsi signori gonfalonieri et anziani, nel gran trionfo mandato alli comici a lume di torce, consistente in una gran quantità di pollame di ogni sorta, attorniato di salcizie con le armi di detti signori". Non c'è da dubitare che le *salcizie* furono apprezzate anche più delle nobilissime armi.

Anche quest'uso del resto può significare

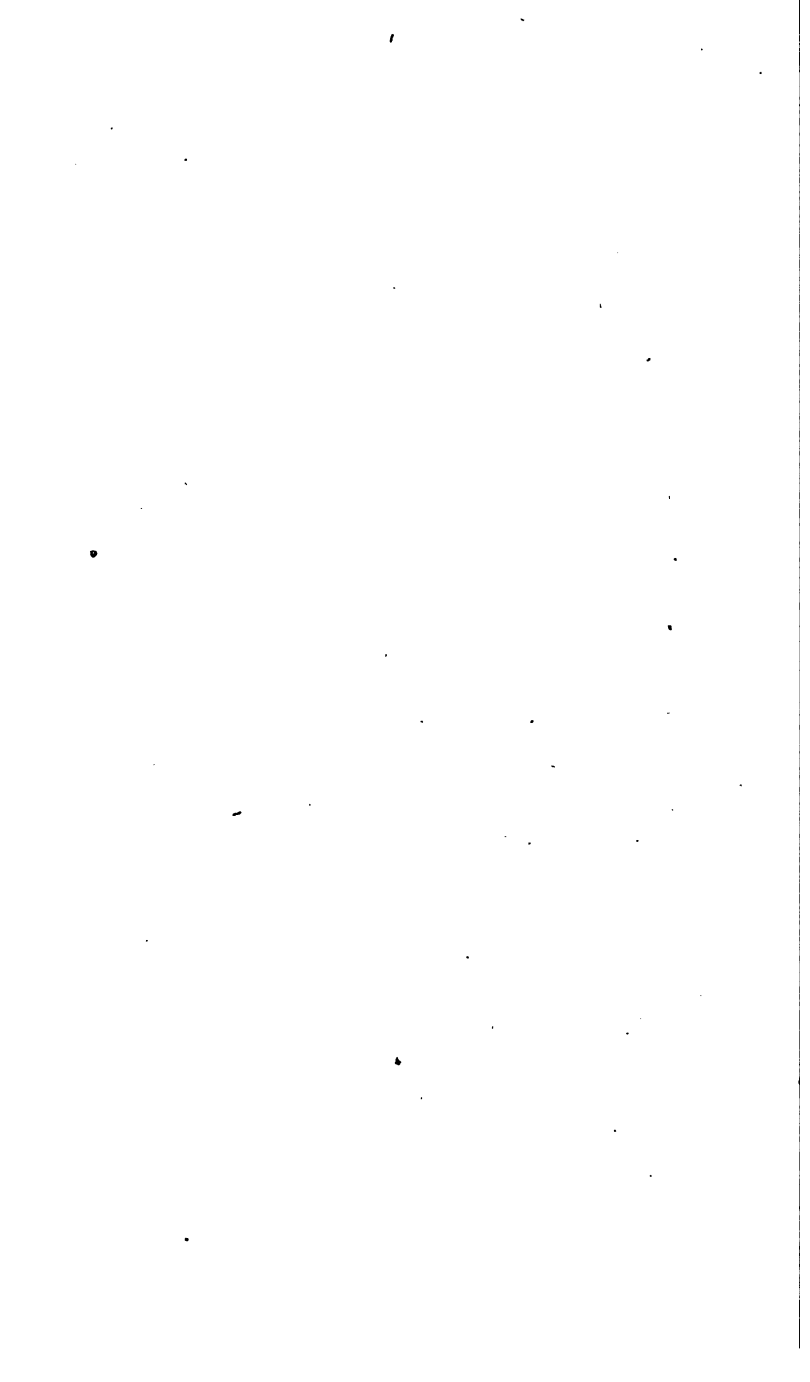
[1] Qualcosa di simile racconta Brighella, che dicessero anche in Germania alla sua Olivetta, ballerina. *La figlia ubbidiente,* II, p. 9.

qualcosa, che i rapporti fra il pubblico e gli attori erano più diretti di quello che non sieno oggi. Le strofette di invito e di commiato, i "complimenti" d'ogni specie, l'annuncio delle commedie, dato direttamente dal palcoscenico per bocca di un attore, e sottoposto alle critiche e magari ai cambiamenti di Sua Maestà il pubblico, sono altri indizii di un cameratismo tra la platea e il palcoscenico, al quale non siamo più abituati.

Che volete? Erano uomini dell'antico regime, che amavano trattare le loro faccende alla buona, direttamente.

Però in questi sistemi patriarcali del teatro qualcuno veniva a soffrirci, e costui sarebbe stato precisamente l'autore, quando l'autore ci fosse stato. Da una parte egli si trovava i comici coi loro metodi e colle loro abitudini, che la tradizione aveva radicati, dall'altra il pubblico, sempre mutevole di favori, sempre dispotico, che ogni momento si sentiva in diritto di intonare l'arietta di un certo intermezzo:

> Signor mio, non vi è riparo;
> io qui spendo il mio danaro
> voglio far quel che mi par.[1]

[1] Cit. da Goldoni. *Teatro Comico*, III, 10.

CAPITOLO II.

Il noviziato della vita e dell'arte
(1707-1748).

Il noviziato della vita. — La famiglia Goldoni. I primi anni e i primi studii di Carlino. Rimini e Chioggia. I viaggi nel Friuli e nella Carintia. Goldoni nella magistratura. Gli amori giovanili. — Goldoni avvocato. La prima tragedia. — Vita e avventure milanesi. Il *Belisario*. Goldoni e la compagnia Imer al San Samuele a Venezia. Il matrimonio di Goldoni, e il suo consolato genovese. Le disgrazie e gli erramenti dell'anno 1744. — La dimora a Pisa. L'incontro con Gerolamo Medebac. Goldoni uomo di teatro.
Il noviziato dell'arte. — Indole e valore delle opere drammatiche di questo periodo. L'idea della riforma mediante la tragedia. I melodrammi serii e giocosi e gli intermezzi. Scenarii di intreccio, e primi tentativi di commedie di carattere.

Servono come fonti per le notizie biografiche, oltre le *Memorie,* le prefazioni premesse ai 17 tomi dell'edizione delle commedie per i tipi di G. B. Pasquali, Venezia, 1761. Sono controllate sullo note dell'edizione del Löhner, Venezia, Visentini 1883, e sugli studî cronologici dello stesso critico (Archivio Veneto, t. XXIII, XXIV, XXV). Si sono poi tenute presenti le lettere del Goldoni, non molto numerose ancora, edite nei diversi epistolari: Lettere di C. G. con *proemio e note* di E. Masi. Modena,. Zanichelli 1880: *Lettere di C. G. e di G. Medebac al marchese Arconati,* edite da A. G. Spinelli. Milano, Dumolard 1885: *Fogli sparsi di C. G.* editi da A. G. Spinelli: *C. G, e il teatro di S. Luca* di D. Mantovani, Milano, Treves 1885.

Carlo Alessio Goldoni, il nonno paterno del futuro commediografo, doveva essere un piacevole uomo. Da Modena, città originaria dei Goldoni — che veramente da principio si chiamavano Guldoni — egli era passato ad abitare a Venezia, forse perchè questa città meglio si prestava a soddisfare i suoi gusti di uomo di mondo e di gran signore. Una delle magnificenze preferite allora dai ricchi Veneziani era il possesso di una villa o sulle sponde della Brenta o in quel tratto di territorio che si stende fra Mestre e Treviso, che tutt'ora si chiama il Terraglio; ed anche Carlo Alessio volle avere la sua brava villa; ne occupò una sul Sile, probabilmente a Roncade, che apparteneva al Duca di Massa e Carrara. Già sappiamo che in quel tempo, più che in qualunque altro, la villeggiatura era pretesto a passatempi tutt'altro che rustici; la sola differenza dalla vita cittadina era in ciò che le visite si ricevevano in giardino anzi che nelle sale; ma in compenso si teneva corte ban-

dita, e i festini, i concerti, i balli facevan grate le notti di autunno[1].

Così si divertiva anche il buon Carlo Alessio, aiutato a far gli onori di casa dalla sua seconda moglie Maria Cappini e dal figlio del primo letto, Giulio, che continuava ad abitare nella casa paterna, anche dopo essersi accasato con Margherita Salvioni. È inutile avvertire che se le gioie della campagna erano grandi, non minori erano quelle della città; appassionato com'era del teatro, Carlo Alessio aveva voluto che anche in casa sua ce ne fosse uno, e qui faceva convenire i migliori attori ed i musici più valenti.

Fra questa gioia chiassosa venne al mondo Carlo Goldoni il 25 febbraio del 1707. Poichè era il primogenito è facile immaginare quanta festa gli facessero tutti quelli di casa; ma se la meritava perchè era un bambino tranquillo; basti dire — lo racconta egli stesso con compiacimento — che, nascendo, non si mise affatto a piangere, come fanno tutti i bambini trovandosi per la prima volta in questo mondo senza aver per nulla domandato di venirci.

La prosperità di casa Goldoni accolse dunque il nuovo nato; lo allevarono più che comodamente; gli dettero una governante, ma pen-

[1] Di una villeggiatura opulenta possiamo farci un'idea leggendo il *Prodigo*, che svolge la sua azione sulla Brenta; di villeggiature meno lussuose, ma sempre disastrose per le borse, abbiamo un quadro nella *Trilogia della Villeggiatura:* smaniano per la villeggiatura anche diversi personaggi dei *Malcontenti*.

sarono anche a divertirlo, e perciò, dati i gusti della famiglia, gli misero su un teatrino di marionette: il babbo e alcuni suoi amici compiacenti facevano agire i burattini e Carlino — chiamiamolo pure così col diminutivo che gli rimase per un pezzo — si divertiva un mondo e mezzo.

Ma la fortuna cambiò improvvisamente quando ad un tratto, nel 1712, il nonno venne a morire. Si accorsero allora che il buon vecchio aveva fatto un po' a confidenza col patrimonio, e che gli affari erano parecchio dissestati: dall'opulenza si trovarono sbalzati in una condizione assai meno comoda, colla non grande parte dei beni rimasta salva dalle ipoteche. Perciò quando Carlo cominciò ad avere coscienza di sè si trovò in un ambiente poco più che modesto.

Senza aver affatto la smania di cercare nella infanzia i facili presagi dell'alto ingegno futuro, bisogna convenire che era un ragazzo precoce. Appena seppe leggere si mise a sfogliare nella biblioteca paterna, e si fermò sui libri che contenevano commedie.

Da quello che abbiamo detto nel capitolo antecedente, è chiaro che in una biblioteca del principio del '700 in fatto di opere teatrali italiane c'era da trovar poco di bello; o le vecchie commedie letterarie del secolo XVI e XVII, opere da sgomentare il più paziente degli eruditi non che un ragazzino, o le commedie informi che si stendevano o meglio si abbozzavano sugli scenari della commedia

dell'arte e che si chiamavano commedie "ridicolose„. A lui venne fatto di porre le mani sopra un autore che non gli sembrò tutto, tutto cattivo, Giacinto Andrea Cicognini, già ricordato; e veramente, a meno che il Goldoni, parlando di questa preferenza, non proietti nel suo passato infantile un suo giudizio d'altra età, bisogna dire che coglieva nel segno. Non che il Cicognini fosse un grande scrittore, ma per lo meno aveva una certa aria di innovatore colle sue strane commedie e tragicomedie, nelle quali aveva introdotto una così copiosa vena di drammatica spagnuola; dentro a quei pasticcetti fatti senza gusto ma non senza ingegno si poteva ritrovare qualcosa che rammentava il grande teatro di Calderon e di Lope: viceversa la mescolanza di elementi ridicoli, di personaggi come Fichetto, Passarino, Pasquella, Piccariglio, avvicinavano quelle composizioni al tipo della commedia che si rappresentava sui teatri.

Di queste il Goldoni non aveva però visto ancora nessuna se non sul domestico palcoscenico delle marionette, quando, messo su dalla lettura del Cicognini, abbozzò una commedia. E aveva otto anni!

Per fortuna dei nostri eruditi che vorrebbero leggerla, la commedia non esiste più. Noi, anche se la potessimo ripescare, poco avremmo da rallegrarci; ma si rallegrarono invece i parenti del commediografo in erba, e la trovarono di tanto superiore alla capacità di un bambino, che qualcuno disse che

se la era fatta rivedere dal precettore. L'autore, che non aveva davvero bisogno di dimostrare con simili argomenti la sua attitudine al teatro, ci assicura che il precettore era innocente.

Non fu però certo questo l'inizio della sua carriera drammatica. Per il momento Carlo, come qualunque altro mortale, doveva pensare allo studio.

Dopo la decadenza economica della famiglia, Giulio Goldoni, un po' per distrarsi, un po' per cercar di rimettere le cose a posto, era andato a Roma; lì sotto la guida del celebre Lancisi, si era messo a studiar medicina e in capo a quattro anni era passato a esercitar la sua professione a Perugia; bell'esempio di come nel '700 si potesse, anche senza grande preparazione, trovar da fare qualcosa. Dopo qualche tempo, stanco di star solo, si fece venire da Venezia il figliolo prediletto (il secondogenito Gian Paolo era stato messo in un collegio) e lo mise a studiare dai Gesuiti, che allora — come è noto — avevano il monopolio dell'insegnamento pubblico. Per distrarlo però gli permise di recitare su un teatrino di filodrammatici: Carlo recitò, ed essendo il più giovane, ebbe una parte di donna (negli Stati del Papa, di cui faceva parte Perugia, era proibito alle donne di recitare) nella *Sorellina di Don Pilone*, di Girolamo Gigli, la discreta commedia dell'unico commediografo che prima del nostro, avesse una giusta intuizione dell'arte drammatica. Se la scelta del lavoro, come è probabile, fu dovuta a

Giulio Goldoni, abbiamo una prova di più del suo buon gusto in fatto di commedie, buon gusto che non fu certo senza benefica influenza sulla mente del futuro riformatore. Ma quanto erano ancora lontani gli spiriti dalla possibilità di una riforma! Alla *Sorellina di Don Pilone* per esempio fu in quell'occasione preposto un prologo tutto infiorettato di ghirigori secenteschi, che non solo a noi, ma allo stesso Goldoni, quando da vecchio se ne ricordava, faceva l'effetto di qualcosa di un altro mondo [1].

E veramente quegli anni nei quali l'ingegno del Goldoni adolescente si preparava alla vita sono da noi molto più lontani, di quello che per distanza materiale di tempi potrebbe sembrare. Quel desiderio di novità, quella tendenza rivoluzionaria, pur nelle forme tranquille della vita, che pochi decennî più tardi occupò tutti gli spiriti, non si erano per anco destati.

L'aver formato la mente e l'animo in quegli anni e in quell'ambiente ci spiega come il Goldoni non potè mai essere nè in politica nè in morale un vero e proprio illuminato. Di quella filosofia razionalista che diventò di moda più tardi, egli non dovette saperne gran cosa: quando studiò filosofia, da ragazzo, l'insegnamento si riduceva a quello della logica formale, che tutti sanno quanto è piacevole ed utile. Furono i domenicani di Rimini — nel cui collegio il padre lo mise, prima di lasciar Perugia per raggiungere la moglie a Chiog-

[1] *Memorie*, I, 3.

gia — che tentarono di ammaestrarlo nella scolastica di San Tommaso; ma — ahimè! — il giovane scolaro aveva un'anima troppo poco metafisica per pigliarli sul serio: un poco i "barbara, baralipton„ del padre Candini, un poco il desiderio di rivedere i suoi, persuasero il Goldoni a piantarli in asso. La fuga non ebbe nessun carattere tragico; anzi fu comica.

C'era a Rimini una compagnia di commedianti, quella diretta da Florindo detto dei Maccheroni. Il nostro quattordicenne — s'era allora nel 1721 — era riuscito a far amicizia cogli attori, anzi colle attrici, che erano tutte sue compatriotte. Finito il corso delle recite per l'appunto la compagnia andava a Chioggia. Florindo e i suoi compagni invitavano il giovane amico a seguirli. Come resistère alla tentazione? Egli non dubitò più a lungo; il giorno della partenza si mise in tasca due berrette da notte, e salito a bordo del barcone che Florindo aveva noleggiato, prima che i comici vi arrivassero, si nascose sotto prua.

Giungono i commedianti. Dov'è il signor Goldoni? Ecco Goldoni che vien fuori dalla sua cantina; si mettono tutti a ridere, mi fanno festa, mi accarezzano, si mette alla vela. Rimini, addio. [1]

La lieta navigazione sull'Adriatico primaverile, fra le risate, gli spassi di quella gaia famiglia comica, è mirabilmente rappresentata nel quinto capitolo delle *Memorie;* è un bozzetto che ci mostra quale novelliere avrebbe

[1] *Mem.*, I, 4 e 5.

in altri tempi potuto essere il Goldoni; ad esse è obbligo rimandare il lettore; io qui ricordo solo i terzetti del I sonetto che Giosue Carducci dedicò al nostro poeta:

> **E Florindi e Lindori e Pantaloni**
> **fur la famiglia tua; d'entro i suoi scialli**
> **Rosaura ti dicea — Bon dì, putelo. —**
>
> **Fumavan su la tolda i maccheroni,**
> **su l'albero le scimmie e i pappagalli**
> **garrian. Su l'Adria ridea grande il cielo.**

Arrivati a Chioggia niente fu più facile che il giustificarsi colla madre, buona e facile a intenerirsi come ogni mamma veneziana, e anche col padre, che accettò il fatto compiuto.

Ma gli studii bisognava pur finirli: per questo fu deciso di mandarlo al Collegio Ghislieri di Pavia, dove avrebbe potuto darsi alla medicina. Era questo Collegio Ghislieri una istituzione papale, destinata a facilitare gli studi universitarii ai non ricchi; veramente c'erano solo ammessi in numero limitato i giovani di alcune provincie lombarde, ma colla protezione di un parente modenese, fu promesso un posto al figlio del dottor Goldoni. Aspettando che il posto fosse vacante, Carlo fu condotto dal padre a fare un po' di pratica accompagnandolo nelle visite; ma poi, visto che per la medicina non c'era gran disposizione, fu deciso che si sarebbe dedicato alla giurisprudenza; perciò nell'inverno di quello stesso 1721 fu mandato a Venezia nello studio legale dello zio Paolo Indric — il marito di Antonia,

sorellastra di Giulio —. Ma il diavolo del teatro non lo lasciava in pace nemmeno lì: quando aveva un po' di tempo era sempre al San Samuele a sentir la commedia e quando non ne aveva faceva le viste di fare dei sommarî di processi, mentre abbozzava sommarî di commedie.

Quantunque bisognasse avere quindici anni compiuti per entrar nel Collegio Ghislieri, il Goldoni vi entrò al principio dell'anno scolastico 1722-23. Una compiacente protezione gli fece avere la fede di nascita falsificata; prese, com'era d'obbligo, la tonsura, e diventò collegiale, cioè studente, poichè il Collegio non era per nulla un luogo di reclusione. Giustiniano e il diritto canonico non ebbero un grande appassionato in Carlo Goldoni; egli preferiva leggere drammi e commedie, e un pochino anche darsi alla bella vita, cosa facile a Pavia, dove i collegiali erano ben visti, e in grazia della loro elegante "sovrana" — tale era il nome della loro uniforme — trovavano ospitalità e buona fortuna. Così scorsero tranquillamente i due primi anni di studio, interrotti dalle vacanze, un po' noiose, passate in famiglia a Chioggia. Ma al terzo scoppiò una tempesta.

I cittadini pavesi, così benigni verso gli scolari del Collegio, si erano improvvisamente raffreddati; le cause saranno state molteplici e probabilmente da ricercarsi negli studenti stessi. Il fatto sta che tutte le famiglie decisero di metterli alla porta. Allora alcuno dei più vivaci pensò di vendicarsi dell'affronto; per questo vollero servirsi del Goldoni, che

nei loro crocchi ormai si era acquistata una certa riputazione di saper tener la penna in mano, gli si misero intorno, lo suggestionarono facendogli apparire la gravità della comune offesa; e il Goldoni, compiacente, scrisse una satira che, ricopiata dai compagni e diffusa per i ritrovi della città, fece ridere a spese delle troppo austere famiglie. Era una "Atellana", cioè una specie di commedia informe sul tipo di quella che i Romani chiamavano con questo nome, e che erano dense di satire personali. Il Goldoni la intitolò *Il colosso*, poichè vi si delineava una ideal figura di vaste proporzioni, a formare la quale erano messe a contributo le varie parti del corpo delle persone che si volevano colpire; c'erano gli occhi della signorina tale, la bocca della tale altra, e cosi via; "nessuna parte del corpo, scrive l'autore, era lasciata in dimenticanza [1]".

Non si può negare che da parte del nostro collegiale era una azione assai poco delicata. Per sua disgrazia la satira ebbe fortuna e fece ridere tutti, fuori che le famiglie prese di mira. Conosciutone ben presto l'autore, per quanto anonimo, se ne volle giustizia. E il Collegio per dare soddisfazione alla cittadinanza, non ostante le buone intenzioni dei suoi protettori, dovette affrettarsi ad espellere il malaccorto satirico. Alla chetichella, perchè si temeva che gli potesse piombare addosso qualche altra vendetta più personale, lo fecero lasciare lo

[1] *Mem.*, I, 14.

studio a metà dell'anno scolastico (1724-25) e imbarcarsi sul Ticino per ritornare a Chioggia.

Il Goldoni, nel primo impeto di disperazione, non voleva farsi rivedere dai suoi; meditava di andare a Roma a cercare fortuna, ma la scarsezza del danaro lo persuase ben presto a ritornare in famiglia.

Pentito, sgridato e perdonato, eccolo dunque di nuovo a Chioggia. Ci rimase per poco tempo però, chè suo padre, essendosi trasferito ad esercitar la sua professione a Udine, ve lo condusse con sè al principio del 1726; in questa città il Carlo potè seguire un corso di lezioni private di diritto civile e canonico che dava il giureconsulto Morelli, e ne approfittò più che dei tre anni di Pavia.

Ma lo studio non poteva da solo occupare tutta la attività di un giovanotto sui venti anni, naturalmente disposto a divertirsi e in un tempo in cui era di prammatica cercare un po' di avventure. Avvenne dunque che si innamorasse di una signorina udinese, colla cui famiglia non aveva relazione alcuna; allora pensò — come era molto naturale — a corrompere la cameriera, per far giungere i suoi omaggi lontani alla donna dei suoi pensieri. La cameriera accettò di portare qualche lettera alla bella e di riportare all'amoroso delle risposte molto sgrammaticate, ma abbastanza consolanti; riuscì anche a procurare qualche ambiguo colloquio, durante il quale lo spasimante stava a parlar dalla strada e la dea taceva dalla finestra; ma quando si trattava

di ottenere un abboccamento, c'erano pretesti, scuse, dilazioni, che finirono col mettere in sospetto anche l'amatore novellino. E non andava lontano dal vero; tutta la storia delle lettere e delle ambasciate era stata ordita dalla cameriera senza che la padroncina ne sapesse verbo, e le gioie che il buon Carlo aveva fatto pervenire alla signorina erano state prese dalla serva e da lei vendute alla padrona. Altro che le astuzie di Corallina!

Per consolarsi dello scorno, il Goldoni trovò pronta distrazione nella figlia di un acquacedrataio, colla quale gli fu più facile venire in rapporti diretti; anzi egli deve essersi lasciato andare un po' troppo, se fu sorpreso colla ragazza e costretto a segnare una promessa di matrimonio. Egli in questa, come in altre circostanze, tiene a dichiarare di non aver approfittato della buona fortuna, ma su queste proteste di innocenza che il Goldoni pone quasi sempre a conclusione delle sue avventure mi pare si possano sollevare dei dubbii. Il fatto è che la promessa di matrimonio colla acquacedrataia fu estorta, ma non ebbe sèguito[1], perchè, appena fatto il pasticcio, egli lasciò Udine per seguire suo padre in una gita in Carniola e in Carintia, a Gorizia, Lubiana, fino a Graz (1726) e poi, quando vi ripassò per tornare a Chioggia, suo padre glie la rimediò, ammansando con una somma di denaro la famiglia della ragazza.

Queste avventure, per quanto poco tragiche, produssero un certo perturbamento nell'animo

del Goldoni, il quale, come succede, e più succedeva allora nei momenti di sconforto, cercò una consolazione nella religione. A dare la spinta decisiva alle sue velleità di misticismo contribuì uno spettacolo a cui assistette casualmente a Modena e che gli fece una impressione breve ma intensa. A Modena gli avvenne di vedere in mezzo alla piazza un uomo esposto alla berlina, che subiva un interrogatorio da un prete fra gli schiamazzi della folla; era un poeta famoso — così dice almeno il Goldoni, ma noi non ne conosciamo con sicurezza il nome — che subiva quella pubblica pena, per essere stato un po' troppo audace in una avventura amorosa: la amata stessa lo aveva denunciato!

Tanto fu lo sgomento che il nostro provò a tal vista che, ritornato a Chioggia, pensò sul serio a farsi Cappuccino. La sua famiglia accortamente glie ne dette il consenso; soltanto prima di mandarlo in convento lo condussero qualche giorno a Venezia e lo portarono alla commedia. Bastò questo per farlo ritornare in sè: anche questa volta il buon genio del teatro lo aveva salvato.

Ma oramai egli aveva ventun anni — s'era nel 1728 — e si trovava ancora a non saper esattamente quello che avrebbe fatto nella vita, mentre suo fratello minore, quello scapestrato di Gian Paolo, era già entrato in un reggimento della Dalmazia per dedicarsi alla carriera delle armi. Allora suo padre, mettendo a profitto quel po' di studii giuridici, che o

bene o male Carlo era riuscito a fare, pensò di avviarlo per la carriera della magistratura, ed ottenne subito — allora non si conoscevano concorsi e graduatorie — che fosse mandato aggiunto del Coadiutore — "Cogitor" alla veneziana — nella Cancelleria criminale di Feltre. Non era un ufficio di grande importanza, ma — parrebbe impossibile — piacevole; c'era la tavola col Cancelliere, la possibilità di far molte conoscenze e di divertirsi, la occupazione preferita di ogni buon Veneziano. Le stesse cure dell'impiego davano occasione a spassi piacevolissimi. Così per fare un processo verbale in un paesetto vicino, ove era avvenuta una rissa, il Goldoni mise su una brigata di amici che lo accompagnassero. "Eravamo dodici — egli scrive — sei uomini, sei donne e quattro servitori. Ciascuno era a cavallo e impiegammo dodici giorni in questa piacevole spedizione. In tutto questo tempo nè desinammo nè cenammo mai nello stesso luogo, e per dodici notti non abbiamo mai riposato in letto[1]." Fra le signore della comitiva c'era anche una giovane, Angelica (ne ignoriamo il casato) che piacque al giovane magistrato, anzi fu il suo primo amore, degno di questo nome; ma un amore un po' melanconico e forse più forte da parte di Angelica che di Carlo. Egli era stato invitato a spassare la brigata con un po' di teatro, e si era messo di impegno — era invitar la lepre

[1] *Mem.*, I, 20.

a correre — a scegliere degli spettacoli possibili e ad addestrare gli attori volontarii. Da prima rappresentarono due tragedie del Metastasio, il *Siroe* e la *Didone* che il Goldoni stesso aveva ridotto alle scene di prosa, mutando le ariette per canto in recitativi; poi, per temperare il genere tragico con quello comico, l'improvvisato direttore scrisse due intermezzi brillanti: *Il buon padre* e *La cantatrice*, che furono i suoi primi lavori drammatici.

Egli avrebbe voluto che Angelica prendesse parte attiva agli spettacoli; così l'alba dell'amore si sarebbe confusa con quella dell'arte. Ma Angelica era timida, e tenuta dai genitori lontana da un genere di passatempo che, come tutti sanno, è alquanto pericoloso per le ragazze; assistette invece alle prove e alle recite, ma con suo tormento, perchè soffriva vedendo l'uomo amato che la intimità del palcoscenico rendeva forse troppo cortese colle belle filodrammatiche. Angelica doveva essere una gentile creatura, romantica di temperamento, com'era fragile di corpo; avrebbe dovuto nascere cento anni più tardi, quando quel tipo di donna divenne l'ideale della gioventù sentimentale. Il Goldoni invece si accorse che non era adatta per lui; si sgomentò vedendola sfiorire in volto per un po' di strapazzi, e quando, sulla fine del 1729, lasciò Feltre, era ormai parecchio raffreddato; per poco tempo ancora rimase in corrispondenza con Angelica; poi tutto finì, come finiscono moltissimi amori, per consunzione.

Poco dopo, nella vita di Carlo Goldoni seguì un altro mutamento, che lo allontanò dalla carriera appena iniziata delle Cancellerie: fu la morte di suo padre avvenuta a Bagnocavallo di Romagna, ove ultimamente si era recato a esercitare la sua errante medicina, il 29 Gennaio del 1731. Ben si meritava le lagrime del figlio, a cui lasciava eredità di affetti certo assai grande, ma scarsissimi beni in quello che poteva esser rimasto del tartassato patrimonio modenese. Quando Carlo Goldoni si recò a Modena a vedere come andavano le cose, non trovò quasi che debiti da pagare.

L'affetto vivissimo che egli nutriva per la madre, stabilitasi definitivamente a Venezia, lo persuase allora a cercare un impiego che non lo costringesse a mutar di luogo ogni pochino; valendosi delle sue cognizioni di diritto e delle influenze dello zio avvocato, Paolo Indric, si decise ad entrar nella classe dei togati, che a Venezia godeva di molto credito, fino a costituire una specie di nobiltà, e che in certi casi poteva anche dare adito a una discreta fortuna. Per esercitare l'avvocatura della Curia veneziana, bisognava essere addottorato a Padova; ed ecco il nostro Goldoni, che, colla sua consueta calma, si dispone a sostenere il suo esame di laurea. Facendosi passare per forestiero — e a ciò gli giovava la sua origine modenese — potè esservi ammesso senza aver fatto i cinque anni di studio regolari che si richiedevano ai candidati veneziani. Si preparò

alla meglio o alla peggio — basta dire che la notte antecedente alla prova la passò al giuoco, per cui aveva, come tutti allora, una certa disposizione — e il 22 Ottobre 1731, a pieni voti ottenne “ l'amato alloro. „

Tornò a Venezia, e dopo otto mesi di pratica, imbacuccato nel parruccone e avvolto nella toga, fu ricevuto a Palazzo. Nello studio che aveva preso per ricevere degnamente i clienti, egli meditava sugli onorarii che un bravo avvocato poteva intascare con poca fatica; ma siccome i clienti non comparivano, dovette cercare altrove qualche distrazione. Con quel suo spirito di uomo che guarda sempre intorno a sè, e nota difetti e debolezze, e ne sorride e amabilmente li punge, gli venne fatto di mettere insieme una serie di profezie in versi relative a questa o quella persona; le raccolse e ne compose un almanacco che intitolò *La esperienza del passato fatta astrologa del futuro;* trovò un editore che glielo pagò 12 zecchini — erano i primi che guadagnava colla sua opera letteraria — e lo pubblicò per la “ Sensa „ del 1732.

Ma per sistemare il suo bilancio di avvocato senza cause, ci voleva ben altro; c'era il diavolo della commedia che lo tentava sempre, ma sapeva che un commediografo, specialmente un principiante, faceva magri affari; perciò lasciò le commedie abbozzate e si propose di scrivere un dramma per musica, genere d'arte che poteva dare qualcosa di più che la semplice gloria. Così egli scrisse la sua

prima tragedia la *Amalasunta,* che doveva allontanarlo ancora da Venezia.

A questo allontanamento contribuì anche un altro fatto di tutt'altro genere; uno di quegli intrighi amorosi, sempre però di genere comico, in cui il nostro autore sembrava destinato a incappare ogni pochino. Si trattava di una ragazza attempatella, provvista di una buona fortuna, a cui egli era entrato in grazia; ma sul più bello, per una gelosia sopravvenuta, lasciò la zittellona per una sua nipote e con questa strinse promessa di matrimonio. Se non che all'ultimo momento, accortosi che la dote della nipote, che gli avevano fatta apparire discreta, non era che una pia speranza, si salvò dalla zia e dalla nipote con una opportuna partenza.

Le cause che cominciavano a capitargli non lo trattennero; oramai fra le delusioni subite non gli rimaneva che una speranza, e questa speranza, che ogni giorno cresceva, era tutta riposta nel copione della *Amalasunta.* Forse lì c'era il germe della gloria e della ricchezza.

Ed ecco, nell'inverno, 1732-1733 Carlo Goldoni un'altra volta in giro per l'Italia a cercare il suo destino. Pensava di dare il suo manoscritto al teatro d'opera di Milano, che allora era forse il primo d'Europa, e già supponeva di vederlo accettato, e la *Amalasunta* rappresentata e applaudita. Che avesse una gran fede nel suo lavoro lo prova il fatto che strada facendo, in tutti i luoghi dove si fermava, trovava modo di leggerlo a tutti

quelli con cui veniva a contatto: a Vicenza ne diede lettura al conte Parmenione Trissino, a Brescia, all'assessore del Governatore, signor Novello. A corto di danaro, trovò un aiuto insperato in Sua Eccellenza Bonfadini, Governatore di Bergamo, che era stato suo superiore a Feltre e giunse finalmente a Milano.

Ma qui dovevano cadere le troppo audaci speranze; il conte Prata, uno dei direttori dell'opera, e il Majorana detto Caffariello, principale cantante, acconsentirono a farsi leggere il melodramma, ma al momento della lettura tutti gli interpreti riuniti manifestarono la loro disapprovazione con quei modi villani che tutta la gente di teatro, dal direttore al lumaio, tiene in serbo per l'autore novellino.

Il suo torto fondamentale — glielo disse, solo cortese fra tanti maleducati, il conte Prata, — era la ignoranza delle esigenze tecniche del melodramma, come allora questo si intendeva: lo studio dei caratteri a cui egli aveva posto qualche cura non contava nulla; bisognava invece che le arie, il loro carattere, i recitativi fossero distribuiti secondo lo schema d'uso, quale era stato imposto dai cantanti. Il Goldoni invece aveva scritto una tragedia in forma di melodramma.

Non era un principio molto confortante; il povero Goldoni uscì da quell'adunanza umiliato e scoraggiato, tornò all'albergo, e non sapendo come sfogarsi, bruciò il suo manoscritto. Ma non si abbandonò alla disperazione, per

quanto il trovarsi solo, lontano dalla patria, senza speranze prossime di fortuna, fossero ragioni sufficienti a toglierli l'appetito. Egli invece mangiò, bevve, dormì tranquillamente e il mattino dopo andò a raccontare i suoi casi al residente veneziano a Milano, il Bartolini, a cui da poco era stato presentato. Ed ecco, come in una commedia a lieto fine, risolversi tutti gli imbarazzi dell'autore sfortunato, con una proposta del Bartolini, che gli offriva la carica di suo segretario privato, o gentiluomo di camera, per adoperare la terminologia del tempo.

Il Goldoni non era proprio nel caso di rifiutare un posto così piacevole e più di figura che di fatica: ed eccolo così nel marzo del 1733 venuto a far parte, almeno indirettamente, della diplomazia veneziana.

L'anno che egli rimase in tale carica non fu spiacevole nè andò perduto per la sua carriera teatrale; ebbe occasione di far venire una Compagnia di comici a Milano, e perchè di essi ne conosceva alcuni, il primo amoroso Casali, e il pantalone Rubini, potè frequentarne il palcoscenico e comporre per loro un intermezzo, il *Gondoliere* che fu rappresentato al teatro Regio ducale nell'autunno di quell'anno 1733.

Insieme col *Gondoliere* si rappresentò poi, con buon successo di cassetta, una delle peggiori bricconate della commedia dell'arte, il *Belisario:* era questo una di quelle arlecchinate senza garbo, che oltre a tutto ave-

vano anche il torto di profanare un argomento originariamente nobile. Ma i comici dell'arte non si peritavano; da che avevano ridotto per le loro scene l'"Orlando furioso", mettendoci dentro Pantalone e Arlecchino, potevano benissimo in questo lavoro far ridere un pubblico grossolano portando in scena il vecchio generale cieco mandato avanti da Arlecchino a furia di bastonate. Il Goldoni ne fu disgustato profondamente, e mosso dal suo pensiero sempre più chiaro chè l'arte drammatica italiana era tutta da rifare, propose al Casali di scrivere egli un *Belisario* degno del soggetto. Il Casali accettò ed egli pieno di fede si mise all'opera.

Ma nuovi casi sopraggiunsero a ritardarne l'esecuzione. Prima la guerra, che — originata dalle questioni per la successione di Polonia venne ad essere combattuta in Italia tra i Franco-Ispano-Sardi e gli Imperiali — portò all'assedio e alla presa di Milano da parte dei Francesi e Piemontesi nel gennaio del '34; per questa il Goldoni, seguendo il residente veneziano, dovette passare a Crema e raddoppiare la sua attività di diplomatico, poi una avventura con una Veneziana, abbandonata dall'amante, che venne a distrarre il suo buon cuore fino ad essere la causa indiretta di una rottura fra il Bartolini e lui.

Quando egli lo lasciò definitivamente, nel giugno del 1734, il *Belisario* era finito, ma non era proprio in quell'incendio di guerra il momento di farlo rappresentare. Il mite

commediografo ebbe allora occasione di conoscere gli effetti della guerra: a Parma si trovò proprio il giorno della famosa battaglia (28 giugno), e più direttamente ebbe a provare le delizie di Marte pochi giorni dopo, quando nel viaggio tra Parma e Brescia la sua carrozza fu assalita e svaligiata da alcuni disertori che scorrazzavano quei luoghi. Così, nudo e bruco, arrivò a Verona dove la buona fortuna volle che ritrovasse l'ordinatore del *Belisario*, il buon Casali, nella compagnia Imer: quest'ultimo accettò lietamente il nuovo lavoro e fraternamente volle con sè il povero autore fino alla loro partenza per Venezia. Il Goldoni lo ricompensò con un nuovo intermezzo, *La Pupilla,* che fu rappresentato subito perchè il *Belisario* era riserbato alla grande stagione di autunno a Venezia.

Come gli parve bella la sua città al ritorno dopo tante peripezie! Oramai la sua vita parova avviata per buona via. Non solo l'Imer era pieno di gentilezze per lui, ma anche il proprietario del teatro San Samuele, dove agiva la Compagnia, il nobil uomo Michele Grimani, gli si mostrò garbatissimo, e gli promise di impiegarlo nel suo teatro.

Al San Samuele dunque, il 24 novembre del 1734, si ebbe la prima recita del *Belisario*. Poichè fu questo il battesimo del pubblico al nostro autore, lasciamogli la parola per descrivere quella serata, che dovette essere uno dei più dolci momenti della sua vita:

« Con un silenzio straordinario e quasi ignoto negli

spettacoli d'Italia, fu ascoltato il mio lavoro. Il pubblico, abituato allo strepito, rompeva il freno fra atto e atto; e con gridi di gioia, battimenti di mano e segni ripetuti a vicenda, ora dalla platea, ora dai palchi si prodigavano all'autore e agli attori gli applausi più strepitosi. Alla fine della rappresentazione tutti questi trasporti di soddisfazione, per vero dire, poco comune, raddoppiarono di modo che gli attori stessi n'eran commossi. Gli uni piangevano, gli altri ridevano, ed era la gioia medesima che produceva questi effetti diversi.

In Italia non vi è l'uso di chiamare l'autore per vederlo e applaudirlo sul palcoscenico (il Goldoni si rivolgeva al pubblico di Francia presso il quale l'abitudine era più antica). Allorquando si presentò il primo amoroso per far l'invito, tutti gli spettatori gridarono ad una voce: Questa, questa; e fu abbassato il sipario. Si rappresentò il giorno dopo lo stesso lavoro, si continuò a recitarlo fino al 14 dicembre e si chiuse con esso la stagione teatrale di autunno [1]„.

Quanto ardore attingesse il Goldoni dal successo, lo rileviamo dalla attività che dimostrò nel comporre cose nuove: oltre il nuovo intermezzo *La Birba,* nemmeno un mese dopo il *Belisario* potè mettere in scena una nuova tragedia in versi, la *Rosmonda,* che ebbe però un successo molto inferiore all'altra.

Oramai il Goldoni pareva volgersi al genere tragico; almeno era quello a cui dava importanza, come a vera opera d'arte; lavori di altro genere ne scriveva solo per contentare i comici dell'Imer, coi quali aveva oramai legato

[1] *Mem.,* I, 36.

la sua vita. Così per l'apertura del nuovo anno comico (1735-36) scrisse *La gara fra la commedia e la musica, La fondazione di Venezia* e abbozzò uno scenario. La possibilità di dare al genere comico vera dignità d'arte non gli era ancora chiara, o gli pareva troppo difficile, preoccupato di non perdere la posizione acquistata, della quale si trovava contento a pieno, poichè in quel tempo si può dire che non vivesse che del palcoscenico e per il palcoscenico; il suo mondo era tutto là, fra la prima donna che faceva le smorfie e la servetta che provava l'aria di un intermezzo. Anzi, come era da aspettarsi, non mancarono le simpatie personali per la prima amorosa Ferramonti, che morì pochi mesi dopo essere entrata in compagnia, e per la Passalacqua, la servetta, che cominciò a interessarsi del poeta soltanto per portarlo via alle sue compagne. Questa per vanità si fece da lui comporre un intermezzo, poi lo sedusse completamente portandoselo in gondola per la laguna notturna, mentre un compiacente gondoliere cantava ai due colombi qualche maliziosa ottava del Tasso alla " barcariola ", ma lo tradì il giorno dopo col primo attore Vitalba.

Della infedeltà il Goldoni trovò subito il modo di vendicarsi piacevolmente, senza fare delle tragedie, ma invece scrivendone una, ove adombrava il tradimento subito: fu questa *Don Giovanni Tenorio, ossia il dissoluto.*

Il Goldoni trattò il soggetto, che l'arte aveva immiserito in quella maniera che abbiamo

visto, nello stesso modo che aveva trattato il *Belisario;* lo ridusse a una tragedia regolare in cinque atti, che se non è un capolavoro per lo meno è decente. Ma quello a cui dette speciale rilievo fu l'episodio da lui immaginato di Carino — rammentiamoci che fra le quinte lo chiamavano Carlino — ed Elisa — la Passalacqua si chiamava Elisabetta. Elisa è nel dramma una pastorella amante di Carino, ma che gli dà parecchi dispiaceri con certe sue scappatelle; il buon pastore perdona, ma quando Elisa, molto agevolmente attirata nelle reti di D. Giovanni, e tradita a sua volta, ritorna a lui, egli pulitamente la rimanda per i fatti suoi.

La Passalacqua si accorse subito del tiro; protestò che non si sarebbe mai prestata al giuochetto, andò dal direttore, nobil uomo Grimani; ma il Goldoni questa volta fu inesorabile e mise l'alternativa: o recitare la tragedia così come stava, o egli lasciava il teatro. E la servetta infedele dovette recitare, ognuno capisce con quanto gusto, per parecchie sere di seguito fino alla chiusura della stagione di carnevale.

Del resto in tali vendette del Goldoni, le uniche che si permise in tutta la sua vita, non c'era gran fiele: ci si divertiva, come nella *Pupilla* si era divertito a mettere in scena una simpatia che l'Imer aveva realmente per una sua pupilla. In fondo coi comici si trovava benone; ci stava, dice egli stesso, " come un artista nella sua bottega [1]„.

[1] *Mem.*, I. 35.

Fu questo un momento di prosperità per il nostro poeta. Incoraggiato dal successo, il Grimani gli dette ufficialmente la direzione dei teatri di San Samuele e di San Giovanni Grisostomo; e poichè la compagnia partendo per Genova lo aveva invitato a seguirlo, egli ben volentieri tornò a gironzolare per il mondo.

Il viaggio a Genova fu per lui una grande fortuna. Perchè vi trovò l'ispirazione al capolavoro? No, perchè prese moglie.

Di faccia a casa sua, egli aveva potuto osservare che in una certa finestra faceva comparsa di quando in quando una ragazza che gli pareva bella. Se ne innamorò; un giorno si permise di salutarla, gli fu risposto, e, senza pensarci su molto tempo, decise di far la conoscenza della famiglia. Così conobbe il notaio Agostino Connio, uomo ricco di riputazione e di famiglia, la cui primogenita Nicoletta era quella che gli aveva ferito il cuore. Brevemente, fu accettato e poichè in quel momento da parte sua non c'erano preoccupazioni finanziarie, non badando al fatto che Nicoletta non aveva quasi punta dote, dopo pochi mesi la sposò, il 21 agosto di quell'anno 1736, e, diciamolo subito, fece un matrimonio felice. Nicoletta, che allora aveva circa venti anni, non era una donna di qualità eccezionali, ma possedeva uno di quei caratteri che possono sembrare buoni soltanto passivamente, e che invece nel momento del bisogno trovano in sè delle riposte energie, forze di resistenza imprevedute. Ella rimase sempre nell'ombra, ma

dalla sua ombra — perdonate l'antitesi — gettò molta benefica luce sulla vita del poeta; gli fu di grande conforto nelle traversie che lo attendevano, lo amò semplicemente ma profondamente e fu compensata di uguale affetto [1].

Naturalmente il Goldoni prima di prender moglie avrà fatto un po' di esame di coscienza; e con suo piacere avrà potuto convincersi che per essere figlio di un secolo di avventure galanti abbastanza facili non aveva da rimproverarsi gran colpe; all'avventura coll'acquacedrataia e all'amore per la Feltrina, che abbiamo ricordati, non aveva da aggiungere se non alcune piccole distrazioni giovanili, nelle quali però — a quanto almeno egli dice — non andò quasi mai al di là della tentazione. Ricordo solo un certo episodio della sua permanenza a Chioggia, nel tempo che si preparava ad entrare nelle Cancellerie di Terraferma, non per la importanza che potè avere nella sua vita, ma perchè è un interessante indizio della moralità del secolo. Frequentando da vario tempo il convento femminile di San Francesco — si rammenti che nel '700 i parlatorii dei conventi erano ritrovi mondani quasi quanto i salotti e qualche volta anche di più — aveva concepito una viva simpatia per una delle educande; si doleva di non essere ancora in stato da poter prender moglie, ma sperando

[1] Le lodi della moglie, schiettamente affettuose, sono nella premessa della *Donna sola* (ediz. Pitteri, t. VII, 1761) dedicata al suocero Agostino Connio.

che la ragazza potesse aspettarlo un poco, si aprì con una monaca, la quale lo confortò a sperare e favorì i colloqui dei due giovani; colloqui palesi nel parlatorio e segreti tra le finestre dell'educandato e quelle di casa Goldoni. In uno di questi abboccamenti a distanza, l'innamorato venne a sapere che la ragazza, orfana, doveva essere sposata dal suo vecchio tutore — un predecessore di Don Bartolo — e che le nozze dovevano succedere tra poco. Disperato il Goldoni andò dalla confidente, e sentì far un discorso che merita di essere riportato:

" Siete voi in stato da prender moglie? No, per cento ragioni. La signorina dovrebbe aspettare il vostro comodo? No; essa non ne è padrona; bisogna maritarla. La avrebbe potuta sposare un giovane e voi la avreste perduta per sempre. Si marita ad un vecchio, ad un uomo valetudinario e che non può vivere a lungo, e, benchè io non conosca i piaceri e i dispiaceri del matrimonio, pure so che una moglie giovine deve abbreviar la vita di un marito vecchio, e così voi possiederete una bella vedova, che non avrà avuto di moglie che il nome: state dunque tranquillo su questo punto; ella avrà migliorati i suoi interessi, sarà molto più ricca d'ora. Nè abbiate timore alcuno riguardo a lei; no, mio caro amico, non temete; ella vivrà nel mondo col suo barbone, ma io veglierò sempre sulla sua condotta. Sì, sì, ella è vostra, ve ne sto garante e vi do la mia parola d'onore [1]".

Per una monaca non c'è male! Ad onore del Goldoni, si deve dire che tale discorso lo disgustò profondamente e che presto dimen-

[1] *Mem.*, I. 19.

ticò la ragazza, che con quella direzione spirituale deve esser divenuta una moglie esemplare.

La buona scelta della Connio lo potè compensare delle delusioni che l'animo suo, naturalmente onesto, anche senza che avesse della morale un'idea troppo rigida, dovette provare in questa e in altre occasioni.

La luna di miele la trascorse un po' a Genova, mentre la compagnia Imer era partita per Firenze, e un po' a Venezia ove ritornò al principio dell'autunno. Ma le occupazioni nuziali non gli impedirono di lavorare come al solito parecchio, tanto che alla compagnia, colla quale perdurava il contratto, potè far rappresentare in quella stagione autunnale la tragedia *Rinaldo da Montalbano,* e nel carnevale seguente l'*Enrico re di Sicilia,* e scrisse, su per giù nello stesso tempo, due melodrammi: il *Pisistrato* e la *Lucrezia Romana in Costantinopoli.*

Ci fu qui una breve sosta, durante la quale, stanco probabilmente delle tragedie nelle quali non poteva metter anima, ebbe campo di meditare sulle sue vere attitudini e di tentare qualcosa che prelude, almeno come intenzione, alla riforma. A determinare questo nuovo indirizzo contribuirono alcuni mutamenti avvenuti nella compagnia del San Samuele; erano stati cambiati, e in meglio, la prima donna, il primo amoroso, il Pantalone e il Dottore; e si era fatto un grande acquisto nell'Arlecchino, Antonio Sacchi. Era questi, sotto il

nome di Truffaldino, il comico dell'arte più celebre del tempo; e per quello che ne dicono il Goldoni, i due Gozzi e il Baretti concordi, era veramente degno di continuare quella gloriosa schiera di comici Italiani che dal principio del '600 cogli Andreini, lo Scala, Pietro Cotta e il Riccoboni, aveva rallegrato di buona arte i teatri d'Italia e di Francia. Il Sacchi era un Arlecchino, ma molto diverso dai suoi colleghi che reggevano la parte a furia di sguaiataggini e di scipitezze ripetute a sazietà; egli sapeva dare una certa nobiltà al suo personaggio, e sotto la maschera nera del primo Zanni faceva sfoggio non solo del suo spirito inesauribile ma anche della sua cultura, notevole per un comico.

L'insieme di questi attori, che per le loro attitudini corrispondevano un po' a quelli che oggi sono i "caratteristi", convinse il Goldoni della possibilità di tentare un genere di commedia che fosse come una commedia dell'arte regolata nell'orditura e avvivata dallo studio dei caratteri. Così venne fuori il *Momolo cortesan*[1], in cui almeno la parte del protagonista era scritta, e le altre parti, pur lasciate alla improvvisazione, erano un po' infrenate da uno scenario più regolare dei soliti. Il successo fu "mirabile"; le speranze del Goldoni si fecero più sicure; il primo attacco al gusto del pubblico era stato dato.

A quando la grande battaglia? Non era

[1] Nelle edizioni *L'uomo di mondo.*

possibile pensarci ancora, perchè bisognava per il momento badare a mantenere il conquistato. Questo egli fece col *Momolo sulla Brenta*[1] che mise in scena l'anno seguente, il 1739, con un successo anche maggiore: venti repliche di fila. Forse alla fortuna del lavoro contribuì anche il fatto che molti conoscevano l'originale da cui era stato tolto il carattere del prodigo e si divertivano a vedere riprodotto sulla scena certi fatterelli che avevano fatto le spese di molte conversazioni: pare che il modello del "Prodigo" fosse niente di meno che S. E. Grimani.

Ma se il pubblico appariva relativamente facile a modificare i suoi gusti, più difficili erano i comici. Il Golinetti, che faceva da Pantalone, il Sacchi stesso amavano poco recitare a viso scoperto; e il Goldoni, di buona o di cattiva voglia, dovette ricordarsi di essere il poeta stipendiato, e si adattò a mettere insieme due scenarii nuovi per il Carnevale del '40: *Le trentadue disgrazie di Arlecchino* e *I centoquattro avvenimenti nella stessa notte.*

L'aver dovuto indulgere a un gusto a cui era contrario contribuì forse a raffreddare un po' l'entusiasmo del Goldoni per la sua compagnia e per i comici in genere. Forse anche i parenti della moglie non vedevano di buon occhio la carriera del loro nuovo parente. Il fatto è che in questo momento egli si allontana

[1] Rimaneggiato e sceneggiato, ebbe poi il titolo che gli è rimasto: *Il Prodigo.*

un poco dal teatro, o almeno crede di poterlo conciliare con un'altra occupazione di tutt'altro genere. Carlo Goldoni diventa diplomatico e precisamente console di Genova a Venezia.

Egli supponeva che le cognizioni acquistate durante il suo impiego semi-diplomatico a Milano gli permettessero di fare una carriera se non splendida per lo meno lucrosa; perciò chiese ed ottenne il posto di console genovese rimasto vacante. Da principio le cose si presentavano bene; il console Goldoni mise su una bella casa conveniente alla carica, di cui fu investito nel gennaio del 1741.

Fu il principio delle sue disgrazie.

La prima fu una spiacevole sorpresa: l'ufficio di console genovese, che già gli costava del danaro, era semplicemente onorifico: tutta la ricompensa che poteva dargli il Governo della Repubblica erano un cento scudi genovesi all'anno, vale a dire 817 lire di moneta nostra. Ma non potè nemmeno dare le sue dimissioni; perchè proprio allora ebbe l'incarico di un affare un po' delicato: si trattava di far arrestare un "incaricato" di Genova che con notevoli somme era fuggito e si era riparato a Venezia. Il Goldoni ne ottenne l'arresto e ricuperò i valori trafugati, ma un sensale a cui aveva affidato alcuni degli oggetti preziosi ricuperati, li impegnò e fuggì: per riaverli il povero console dovette pagare di tasca sua e non ostante tutto non riuscì a sottrarsi a certe calunnie che lo afflissero molto.

Quasi non bastassero questi colpi alle sue

mediocri risorse, ecco scoppiare, nel 1742, la guerra che gli storici han chiamato di successione d'Austria. La Serenissima al solito era neutrale; ma il Goldoni ebbe lo stesso a risentirne gli effetti, quando gli Austro-Sardi, impadronitisi del Modenese, nel luglio di quell'anno, proclamarono il sequestro delle rendite della Banca Ducale.

Nemmeno pel teatro le cose andavano prosperamente come da principio; dopo una commedia data nel Carnevale del '41 al San Samuele, *Il mercante fallito* [1] — nome di tristo presagio — e un melodramma al San Grisostomo, l'*Oronte*, non aveva scritto altro, un po' per le sue traversie, un po' perchè la compagnia Imer subì una crisi per l'uscita del grande Sacchi, che fu seguito da una buona metà dei comici. Fu necessario trovar nuovi elementi, che pur troppo non avevano il favore del pubblico sicuro come gli uscenti.

Fra i nuovi quello che di meglio ci trovò il Goldoni fu la Baccherini, una bella Fiorentina, vispa e rotondetta, che — oramai la preferenza era destinata — faceva la parte di servetta. Fu la simpatia per la Baccherini — Ernesto Masi malignamente suppone che Nicoletta potesse aver ragione di sospettare qualcosa — che dette l'ispirazione al Goldoni per una commedia di carattere: *La donna di garbo*, destinata appunto a far brillare le qualità della servetta: ma oramai la stagione

[1] Il titolo definitivo è *La bancarotta.*

di Carnevale (1742-43) stava per finire e la prima rappresentazione fu stabilita per Genova, dove la Compagnia si recava e dove contava di andare anche il Goldoni per intendersi col suo Governo circa il famoso onorario: strada facendo si sarebbe fermato anche a Modena per veder di "liberare„ le sue magre rendite.

Il permesso di assentarsi era già venuto da Genova, ed egli contava di partire appena avesse messo in scena al San Grisostomo — che non era per il momento del Grimani, ma era stato affittato per cinque anni a una società di nobili — un nuovo melodramma *La Statira* (Sensa del 1743), quando a guastare i suoi piani entrò in scena suo fratello, Gian Paolo, che mal contento di far poca carriera nell'esercito modenese, gli era capitato addosso "a godersi la sua pace a sue spese[1]„.

Gian Paolo, che oltre ad essere un poltrone era anche molto ingenuo, s'era lasciato abbindolare da un avventuriere Raguseo, da lui conosciuto a Zara, il quale diceva di essere incaricato da una corte straniera di mettere insieme un reggimento di Schiavoni; se la cosa fosse riuscita, a Gian Paolo era offerto il comando di una compagnia ed a Carlo — anche a lui — la carica di giudice del reggimento. Fosse vero o no l'incarico del Raguseo — ma potrebbe anche essere stato vero, poichè casi consimili erano frequenti durante quelle guerre del '700, in cui le milizie spesso

[1] *Mem.*, I, 43,

erano ancora di ventura — il certo si è che, non ostante il pericolo di venire scoperti, anche il Goldoni abboccò all'amo; e, illuso da una lettera di cambio che il Raguseo aveva ricevuto dal suo Governo, gli trovò seimila ducati; l'altro, naturalmente, appena intascatili, si affrettò a varcare il confine.

Il povero commediografo si trovò completamente burlato, poichè, data la natura delle sue relazioni coll'ingaggiatore, non poteva nemmeno denunciarlo: quindi, come partito migliore, decise anch'egli di lasciare Venezia per Modena e Genova. E forse la decisione non fu nemmeno del tutto spontanea, perchè sembra che alle autorità fosse trapelato qualcosa della compromissione dei due Goldoni col Raguseo, grave in quei tempi in cui la Serenissima era tanto incaponita nella sua idea di neutralità pacifica, e che il nostro poeta, senza essere ufficialmente sfrattato, ricevesse però dagli inquisitori il consiglio di cambiar aria per qualche tempo. Così egli partì sul principio dell'estate; Nicoletta lo accompagnava.

Non ostante che il Goldoni fosse abituato alle bizzarrie della fortuna, e degli scherzi che la guerra giuoca anche agli innocenti conoscesse qualcosa per l'esperienza di dieci anni prima, il viaggio fu molto melanconico. Dove andavano? Sarebbe stato possibile arrivare a Genova? E con quale resultato? E poi che restava a farsi?

Arrivati a Bologna seppe che il suo Duca

di Modena, Francesco III, partigiano dei Borboni, era a Rimini al campo Spagnuolo. Si fermò un momento nella città papale tanto da scrivere una commedia che gli era stata richiesta da un Collegio di Gesuiti *Il raggiratore* [1] — per cui trasse argomento dalla sua recente sventura — e via dietro al Duca.

Lo trovò; ebbe un colloquio, ma appena attaccò a parlare della banca e delle sue rendite, Sua Altezza cambiò discorso e cominciò a parlargli di teatro. Capita l'antifona, il Goldoni pensò che era meglio cercare aiuto fra i suoi amici naturali; ed eccolo rivolgersi al direttore della compagnia che seguiva l'esercito spagnuolo, il Ferramonti, e per il suo arlecchino Bigottini, rifare uno scenario italo-francese l'*Arlecchino imperatore nella luna* [2].

Col suo spirito di adattabilità il Goldoni si era già sistemato a Rimini, dove gli Spagnuoli se ne stavano abbastanza buoni e tranquilli, quando ecco sopraggiungere gli Austriaci. Il campo si muove per Pesaro, ed anch'egli e la povera Nicoletta muovono le tende — e l'espressione non è del tutto metaforica — verso le Marche. Ma non avevano con sè i bagagli, che dovevano essere portati per mare:

[1] Nella commedia il Dottor Polisseno è più furbo del Dottor Carlo della realtà, e tutto finisce bene.

[2] Un *Arlequin Empereur dans la lune*, compare tra gli scenari recitati in Francia da Evaristo Gherardi. Cfr. *Le théâtre Italien de* GHERARDI, *ou récueil général de toutes les comédies et scenes françoises jouées par les comediens Italiens du roy*. Amsterdam. Braakman 1701, t. I. La prima dell'*Arleq. emp. dans la lune* fu il 5 marzo 1683.

erano appena arrivati a Pesaro, quando seppero che gli Imperiali erano già alla Cattolica e che gli usseri di Maria Teresa avevano aggranfiato ogni ben di Dio.

Un momento di disperazione; ma subito il Goldoni si rianima, e, fattosi fare un salvacondotto, si decide a presentarsi al campo imperiale a richieder le sue robe: in fin dei conti era sempre console della Repubblica di Genova. Dopo grandi stenti trovano un vetturino disposto a condurli alla Cattolica; ma questi, dopo aver fatto quattro miglia, con un pretesto li lascia in mezzo alla strada — e qui di metafora non ce n'è punta. Il paese era deserto; Nicoletta si mette a piangere, ma Carlo la rianima:

" Coraggio, mia cara amica, coraggio, di qui alla Cattolica non ci sono che sei miglia, siamo giovani e abbastanza robusti per farle: non si deve tornare indietro per non aver nulla da rimproverarci. Ella aderisce al progetto colla maggior grazia del mondo, onde continuammo a piedi il viaggio intrapreso [1] ".

Come volle il cielo, passando a guado i torrenti, ma sempre di buon umore, gli sposi arrivarono al campo imperiale e si presentarono al colonnello degli usseri, il quale già conosceva di fama il poeta e volle mostrargli la sua benevolenza facendogli ricuperare le sue robe. Che festa! specialmente per la signora Nicoletta!

Dalla Cattolica ritornarono a Rimini, dove

[1] *Mem.*, I, 46.

c'era un'altra compagnia comica. Si attaccò a questa, e ne fu fatto direttore; ma ancora meglio sistemò i suoi affari scrivendo per incarico dello stesso generalissimo, il feld-maresciallo Lobkowitz, una serenata, *La pace consolata,* per festeggiare le nozze di Marianna d'Austria — sorella di Maria Teresa — con il Duca di Lorena, che fu cantata nel teatro di Rimini il 7 gennaio del '44. Nè ci meravigli l'improvvisa tenerezza del Goldoni per casa d'Austria; in questo egli seguiva pienamente le idee politiche della sua patria, cioè non ne aveva nessuna, e solo cercava di star d'accordo con tutti.

Nel medesimo tempo, visto che da Genova non poteva ottenere nessuno stipendio, dette le sue dimissioni da Console, e rimase ad attendere gli eventi.

Nel marzo anche gli Imperiali lasciarono Rimini per dar dietro agli Spagnuoli scendenti lungo l'Adriatico verso il mezzogiorno. Stanco di essere il commediografo-vivandiere dei panduri e dei croati, e approfittando di un po' di danaro che aveva messo insieme, decise di visitar la Toscana, anche per fare conoscenza un po' da vicino con quel puro linguaggio toscano, di cui anche a Venezia c'erano ferventi sostenitori [1].

Venne dunque a Firenze e vi rimase fino all'agosto, occupando il suo tempo in vario

[1] Per esempio i Granelleschi, di cui è fatta menzione al cap. III.

modo, ma poco interessandosi al teatro, per quanto ogni tanto venissero messaggi che glielo ricordavano. Passò poi a Siena, a Volterra e, sulla fine del 1744 o al principio del '45, a Pisa.

Qui aveva intenzione di fermarsi pochi giorni, ma il caso da cui amava un poco farsi trascinare, fece che invece vi rimanesse per tre anni. Questo periodo della vita del Goldoni dal '45 al '48, è simile a quello che precede la recita del *Belisario;* la sua attività drammatica è un po' incerta e scarsa, apparentemente la sua vita è lontana dall'arte, ma ci deve essere nel suo fecondo ingegno una elaborazione, una maturazione di motivi comici, una meditazione di quello che bisognerebbe fare e di quello che egli farà. D'altra parte la sua produzione di poeta comico era rivolta essenzialmente alla sua Venezia, e l'idea della riforma non poteva essere provata se non in un pubblico di cui già conoscesse bene i gusti; in Toscana le condizioni del teatro, per quanto non dissimili, erano un poco diverse. Ecco perchè nel periodo pisano egli non lavora molto per il teatro, o al più compone opere di maniera: per tentare qualcosa di meglio bisognava, come prima condizione, avere una compagnia comica bene affiatata e disposta a seguirlo nelle sue ricerche di novità. E questa compagnia coraggiosa non era facile ad essere trovata.

Invece per il momento il Goldoni si mise ad esercitare la sua avvocatura, e sembra che

a Pisa non ci fosse allora gran copia di avvocati, poichè egli potè facilmente non solo ottenere dei successi molto lusinghieri, ma anche trovare parecchi clienti. Negli ozii poi che gli rimanevano delle cure forensi, come avveniva allora a tutti coloro che sapessero in qualunque modo mettere insieme quattordici versi tanto da fare un sonetto, anch'egli entrò a far parte — per sua discolpa avvertiamo che ci andò per compiacenza — della Accademia degli Arcadi, e nella colonia Alfea (Pisana) prese il nome di Polisseno Fegeio. Ma ebbe lo spirito di non prender sul serio nè la sua ideale investitura, nè i suoi colleghi, perchè così ne scrisse:

" Noi altri Arcadi siamo ricchi; possediamo terre in Grecia, le aspergiamo coi nostri sudori per raccogliervi delle frasche di alloro, mentre i Turchi vi seminan grano, vi piantan viti burlandosi delle nostre canzonette e dei nostri titoli[1] ".

La colonia Alfea doveva essere in fondo un luogo di passatempo come un altro, dove l'uggia di qualche odicina o di qualche madrigale era compensata da una arguta conversazione, che al Goldoni piaceva parecchio, e da qualche tazza di cioccolatta che gli piaceva anche più. Pagò il suo scotto lirico con una *Canzone per l'esaltazione al trono di S. A. Imperiale il Granduca di Toscana* (Francesco di Lorena, 1745), e con una elegia per la morte di una dama pisana che tra gli Arcadi era

[1] *Mem.*, I, 50.

detta Emiclea; e lasciò che altri con miglior fortuna tentassero salire verso le vette dove dimorava, a lui poco benigna, la poesia lirica.

Quanto al teatro, non scrissè altro che un rimodernamento di un vecchio scenario: *Il servo di due padroni* e un lavoretto di vecchio stile, l'*Arlecchino perduto e ritrovato,* tutti e due per il Sacchi, finchè un giorno non lo venne a cercare qualcuno che ebbe la forza di ricondurlo tutto ai suoi primi amori.

Fu il D'Arbes, un bravo comico che faceva la parte di Pantalone nella compagnia di Gerolamo Medebac, allora a Livorno. Il D'Arbes, che teneva ad essere un bravo Pantalone, venne a ricercare il commediografo per avere una commedia dove potesse emergere: trovò il Goldoni nel suo studio, e, senza farlo subito acconsentire, riuscì ad impegnarlo.

Il Goldoni non poteva resistere; aveva bisogno di abili attori per tentare la commedia di carattere; e ora se ne presentava uno che al semplice colloquio mostrava attitudini non comuni; avrebbe avuto torto a lasciarselo sfuggire. Perciò lo contentò subito, e, vegliando un po' la notte, in poche settimane dallo scenario *Pantalon paroncin* trasse il *Tonin bella Grazia*, e andò in persona a Livorno a portargliene il manoscritto.

A Livorno, il direttore della compagnia di Medebac compì l'opera di seduzione iniziata dal D'Arbes; in suo onore mise subito in scena la sua *Griselda* e poi *La donna di garbo* a

cui il Goldoni teneva tanto e che non aveva mai visto rappresentare, poichè la povera Baccherini, per cui la aveva scritta, era morta (maggio 1743). Il Medebac, Romano, che allora aveva circa l'età del Goldoni, era un comico di razza, era uno di quelli che, secondo la terminologia odierna, sono proprio nati in Guittalemme, ma che sono anche i comici migliori: fin da ragazzo aveva girato con attori e saltimbanchi, era stato già a Venezia, che era il gran centro dove si creavano le glorie della scena, e da qualche anno aveva sposato Teodora Raffi, una brava prima donna di origine non meno guittesca del marito. C'erano in compagnia buoni elementi, tutti desiderosi di farsi onore: il Goldoni avrebbe potuto con loro rivivere i bei tempi della compagnia Imer.

Quando ritornò a Pisa in fondo egli era già deciso a lasciare definitivamente la professione; però prese un po' di tempo a riflettere prima di stringere qualunque contratto. Si trattava di molto: da una posizione comoda e sicura sbalzare nuovamente per la via ignota, in fondo alla quale c'era forse la gloria, ma forse non c'era il pane. Volle, prima di decidere, consultarsi con Nicoletta — e questo fa onore a tutti e due — che, intuendo il destino del suo compagno, acconsentì.

Allora, nel settembre del '47, Carlo Goldoni firmò un contratto provvisorio nel quale si impegnava a lavorare per la compagnia del Medebac, il quale a sua volta avrebbe preso in

affitto per cinque o sei anni un teatro di Venezia, il Sant'Angelo. Così il suo destino era legato; ma allora per un poeta drammatico a voler vivere del proprio lavoro non c'era altra via di scelta, almeno in Italia.

Il contratto doveva entrare in vigore coll'anno comico 1748-'49. Intanto al Goldoni rimase tempo di chiudere gli altri suoi impegni.

Nell'aprile del '48 lasciò la grata dimora di Pisa, ripassò da Firenze, e per Bologna e Modena ritornò alla città del suo cuore e del suo destino a Venezia. Certo entrando nella laguna egli ebbe la visione di qualche grande cosa che doveva avvenire.

Ora sul mondo era pace: in quello stesso mese i preliminari erano stati firmati tra la Francia, l'Inghilterra, l'Olanda; e l'Austria e la Sardegna stavano per aderirvi.

Da quella pace, se nei fatti umani è possibile segnare i confini con le date precise, cominciava per l'Europa una età nuova, quella nella quale ancora viviamo.

*
* *

Le opere, che ho avuto l'occasione di ricordare fino a questo momento, non costituiscono tutta la produzione di Carlo Goldoni nel primo periodo della sua vita letteraria, quindici anni, a prendere le mosse dal *Belisario*. La sua fecondità, quantunque non avesse ancora raggiunto il grado meraviglioso che avrà in se-

guito, ci offrirebbe già una trentina di opere, fra tragedie, melodrammi, intermezzi e scenari, escluse le poesie di occasione, delle quali nemmeno il più pedantesco biografo avrebbe ragione di occuparsi.

Neanche i lavori teatrali di questo periodo hanno un valore assoluto; interessano soltanto coloro che vogliono veder da vicino le fasi attraverso le quali passò la sua idea drammatica, per giungere alla sua forma definitiva, e non possono essere giudicate che nell'insieme di tutta la copiosissima produzione.

Il Goldoni, in uno dei momenti più fortunati della sua vita artistica, nella prefazione alla prima edizione delle sue commedie, affermò " che i due libri sui quali aveva più meditato erano il teatro e il mondo [1] ". Prendendo questa idea come direttiva per giudicare tutta la sua opera, si potrebbe affermare che prima del '48, il " teatro ", che per allora significava una tradizione artistica fondamentalmente cattiva, prevalse in lui sul " mondo ", cioè sulla viva ispirazione.

Non ancora consapevole delle sue vere attitudini, ma già desideroso di migliorare, di nobilitare il misero teatro italiano, parve che egli volesse fermarsi al genere tragico, a cui dette, oltre quelle citate, qualche altra opera.

Io credo di spiegare questa produzione non solo divergente ma contraddicente al suo genio, come il mezzo meno difficile che gli si po-

[1] Edizione Bettinelli. Venezia, 1750, t. I. L'A. a chi legge

tesse offrire per riformare la concezione dell'opera teatrale e il gusto del pubblico. In una purificazione del gusto poteva già sperare, perchè aveva osservato come le scempiaggini degli Zanni cominciassero a venire in uggia: a Verona, nel '37, assistendo a una commedia arlecchinesca, aveva sentito che gli spettatori, pur abbandonandosi alle risate, gridavano ai comici: "baroni "[1], che sarebbe come chi dicesse oggi: "canaglie "; aveva così una riprova di quella necessità, già meditata, di togliere dalle scene la comicità sguaiata, ma non aveva ancora netta la visione di quello che bisognava sostituire. D'altra parte in quegli anni, alcune buone compagnie avevano ottenuto buoni successi popolari, recitando qualche tragedia, prima la *Merope* di Scipione Maffei (nel 1713) e poi altre tragedie del Conti e del Martelli, non che i drammi del Metastasio, denudati probabilmente della loro veste lirica; a Bologna, al Malvezzi, i comici avevano rappresentato perfino delle tragedie del repertorio classico francese[2]. La buona via sembrava dunque già segnata; non si trattava che di batterla meglio ed attirarvi definitivamente il pubblica, la via della tragedia.

La cosa sembrava anche più facile in quanto che la commedia dell'arte trattava, a modo suo, alcuni soggetti tragici; pensava il Gol-

[1] Premessa al t. XII dell'ediz. Pasquali, 1761.
[2] Nel 1738 la *Fedra* e la *Andromaca* di Racine. Cfr. C. Ricci. *Il teatro a Bologna nel sec. XVII e XVIII.* Bologna 1888.

doni che bastasse liberarli dalla scoria buffonesca sovrapposta, per aver delle buone tragedie. Si pensi a come era nata in lui l'idea del *Belisario*, si pensi al *Don Giovanni*; anche il suo *Rinaldo di Montalbano* gli era venuto in mente per reazione ad una delle solite zannate: " Rinaldo paladino di Francia, compariva al Consiglio di Guerra avvolto in un mantello stracciato ed Arlecchino difendeva il castello del suo padrone e sbaragliava i soldati nemici a colpi di pignatte e di pentole rotte " [1]. Egli trattò questi soggetti con dignità, ritornando su per giù alla fattura della tragedia classica, poco modificata dal '500 ad allora. Ma per fare una buona tragedia si richiede una passione poetica, un sentimento eroico, che a lui non erano dati; i caratteri sono concepiti mediocri, la espressione è decente, ma poco più che famigliare — tale egli la voleva anche per reazione alle " fioriture " dei primi amorosi; — il verso è vuoto e slombato.

L'onesto verismo della sua natura artistica lo voleva grande in altro campo.

In un altro genere di lavori, nei melodrammi, nelle " opere buffe " e negli " intermezzi " l'intento riformatore non appare quasi affatto. Si trattava di opere di occasione e di ordinazione, obbligate a regole fisse, che anch'egli accettò tali e quali; perciò esse hanno, nella struttura, tutti i difetti del genere.

[1] *Mem.*, I, 40.

I melodrammi seri, come il *Gustavo I re di Svezia,* il *Germondo,* l'*Oronte,* la *Stàtira,* il *Tigrane* sono insignificanti: però nelle opere giocose, più vicine alla commedia, e sorte da poco in Italia non senza qualche influenza della commedia dell'arte, come in Francia dal teatro della fiera era nato il *vaudeville*, c'è da trovare, insieme à molta crusca, qualche manciata di buona farina. Vi si trovano degli eccessi di comico grottesco; le solite scene di confusione e di baccano che servivano a risolvere le situazioni ingarbugliate; vi si trovano sconvenienze di cose e di parola: nella *Lucrezia Romana a Costantinopoli,* l'eroina narra le sue vicende al Sultano con questi versi:

Odimi e inarca per stupore il naso:
di Lucrezia Romàna i strani casi
uditi avrai: io quella sono, io quella
che da Sesto Tarquinio assassinata
ho fatto senza colpa la frittata —

e al Sultano meravigliato, che ella non si sia uccisa, come pretendeva la fama, risponde:

Amazzarmi? Marmeo! Non fui sì matta;
finsi sbusarmi il petto,
ed il ferro mostrai di sangue sporco
ma quell'era, o signor, sangue di porco.

Fortunatamente in altri melodrammi giocosi, e meglio negli intermezzi, che ne differiscono soltanto per la minore estensione, incontriamo già dei tentativi di carattere, delle macchiette

che rivelano lo spirito d'osservazione del comico. *La cantatrice* che ritrae " le arti e il costume di quelle sirene armoniche che son le virtuose di musica „ [1], non è l'abbozzo della figura, più vivamente disegnata nella *Figlia ubbidiente* della illustrissima signora Olivetta virtuosa di ballo? E la Bettina, la " putta di Campiello „ del *Gondoliere,* non prepara l'omonima eroina della *Putta onorata* e della *Buona moglie* e la travagliata Checchina dei *Pettegolezzi delle donne?*

Più difficile è il giudizio degli scenarii che egli in questi anni dovette inventare o raffazzonare sui già esistenti, per far comodo a questo o a quell'attore: *Le trentadue disgrazie di Arlecchino* [2], *La notte critica, o i 104 avvenimenti della stessa notte* (entrambi del 1740), l'*Arlecchino imperatore nella luna*, (1743), *Il servo di due padroni*, *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato.* Difficile il giudizio, perchè uno scenario, affidato alla buona volontà del comico, non ci può dir molto sull'abilità del suo autore; difficile anche

[1] Premessa al t. IX ediz. Pasquali.

[2] Si suppone che fossero identiche alle *Vingt-deux infortunes d'Arlequin,* scoperte da Pierre Toldo in un ms. parigino. (V. in *Giorn. Stor. lett. Ital.* XXIX, 370). È notevole che il G. mutò assolutamente la trattazione di un tema, già fissato nella commedia dell'arte prima di lui e che anche dopo ebbe vita, ma indipendente dal suo scenario. Una redazione se ne legge anche nella citata *Raccolta napoletana* di scenarii; poichè questi sono inediti, a titolo di curiosità e di documento riassumo nella nota *A* in fine del capitolo *Le disgrazie di Pollicinella,* che vi si leggono (Vol. II, p. 73t).

di più in questo caso, in cui o gli scenarii non ci sono arrivati, o la loro materia ci è nota per qualche intermezzo (*La notte critica*) o per qualche commedia (*Il servo di due padroni*) su cui il Goldoni la rielaborò più tardi, quando diversa era la sua idea sul teatro e migliore la sua tecnica. Inoltre questi soggetti già esistevano nel repertorio dell'arte. Tutto inventato dal Goldoni è *Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato.*

Noi conosciamo questo scenario indirettamente, dall'esposizione che ritroviamo in una cronistoria dei teatri di Parigi[1], dove fu rappresentato il 13 giugno del 1758. In esso c'è qualcosa che ci porta già lontani dalla volgarità comune del genere: la situazione, senza essere una trovata di genio, è però nuova.

Rosaura e Celio, gli eterni innamorati, che abbiamo sempre conosciuti nel periodo della fioritura amatoria, li ritroviamo qui nel momento della.... raccolta; il frutto è un bel bambino che essi nascondono in una capanna, aspettando che Pantalone — all'oscuro di tutto — permetta a Celio di legittimarlo. Poco discosta è la capanna dove anche Arlecchino e Camilla (traduzione francese di Corallina o di Colombina) hanno messo al mondo un Arlecchinetto. Arriva Pantalone mentre Rosaura sta vezzeggiando il bimbo; le chiede di chi sia, ed ella risponde che è il figlio di Arlecchino; allora Pantalone lo

[1] De Boulmiers. *Histoire anedoctique et raisonnée du théâtre Italien jusqu'à 1769.* Paris, 1769, t. VI, p. 357.

fa riporre nella capanna del supposto vero padre.

Di qui nasce un intreccio di casi complicatissimi, che si svolge per tutta la commedia; è un intrigo artificiale per lo spunto, ma è mirabilmente condotto; ogni momento pare che stia per snodarsi, e invece subito si riannoda per non risolversi che quando l'autore si accorge di essere arrivato all'ultima scena dell'ultimo atto.

Ora il saper condurre bene un intrigo è già un'abilità per un autore comico, e non possiamo dolerci che il Goldoni si sia esercitato in quest'arte scrivendo gli scenarii. L'intreccio — nessuno lo nega — non può essere la ragione di vita di una commedia, ma non è nemmeno una parte trascurabile della tecnica teatrale; lo studio del carattere deve predominare, ma perchè questo elemento divenga opera teatrale deve essere gettato in una forma, che è teatrale appunto perchè si svolge secondo certi rapporti di causa ad effetto che non sono quelli che noi osserviamo tutti i giorni nella vita.

In contrapposizione a questo lavoro d'intreccio dovremmo considerare i due scenari-commedie, in cui sono i primi tentativi risoluti di carattere, il *Momolo Cortesan,* e il *Momolo sulla Brenta,* ma la loro forma di commedia completamente scritta, in cui li conosciamo sono troppo posteriori per giudicare le due prove originarie. Ammiriamo però il buon senso dello scrittore, che volendo abituare un

comico ad una novità decisiva, scelse un carattere facilmente riscontrabile nella vita, e magari nel carattere dello stesso interprete. Ogni scapolo del medio ceto veneziano era un po' “cortesan„ vale a dire un gaudente, ma un gaudente simpatico e accorto che per l'innata onestà non meno che per amor del quieto vivere non si avanzava troppo; gentiluomo per la venerazione del suo “punto d'onore„, ma in fondo borghesuccio per i gusti bonaccioni della tavola grassa e della facile avventura.

Chiude la serie di queste prime prove comiche la *Donna di garbo*, che comunemente si mette a capo della serie nuova, perchè è la prima delle completamente dialogate. Se non che alla grande riforma esterna non corrisponde nessuna riforma di contenuto; anzi, in confronto delle due antecedenti e anche della *Bancarotta* — dialogata solo in parte — c'è un regresso. *La donna di garbo* non ci offre nella sua protagonista uno studio di carattere vero[1]; si tratta di una di quelle commedie “a trasformazione„ care ai comici dell'arte dotati di molta agilità, come le tante

[1] Nella prefazione all'ediz. Bettinelli (t. I) l'A. la giustifica descrivendola così: “una donna che, bisognosa di amicizia e di protezione, cerca di insinuarsi nell'animo delle persone, secondando le passioni e i caratteri di ciascheduno e trasformandosi quasi in tante differenti figure quanti sono coloro coi quali deve trattare„. Con Diana finta sempliciotta fa la mezzana, con Ottavio giuocatore la giuocatrice, con Beatrice, fatua donna, è tutta mode e fronzoli, con Lelio caricato è tutta affettazione, con Momolo, amante, anch'ella è amorosa.

Donne credute spiriti folletti e *Coralline folletti* e *larve amorose,* che ritroviamo negli scenarii italiani e francesi del tempo. La novità introdotta dal Goldoni si riduce a questo, che la solita trasformazione materiale delle vesti si cambia in trasformazione di caratteri in una specie di commedia in commedia; era un'opera di abilità che poteva divertire, ma era lontana da quella verosimiglianza umana, a cui il Goldoni teneva tanto.

La preferenza del Goldoni, più volte apertamente confessata, per questa sua figlia, non era mossa soltanto da ragioni d'arte: anch'egli doveva riconoscere nella commedia certe debolezze di fattura che saltano agli occhi di chiunque; basti la scena del primo atto, in cui lo spettatore è informato dell'antefatto, perchè Rosaura lo racconta per filo e per segno a Brighella. Non era davvero il Goldoni che aveva bisogno di difendere certi mezzucci.

Ma ricordiamoci che la povera Anna Baccherini, che avrebbe dovuto essere la prima interprete della *Donna di garbo,* aveva un così bel “musetto!„

Dal punto di vista dell'arte la *Donna di garbo* è un'opera di transizione; con essa il teatro istrionico ha già rinunciato alla sua prerogativa più caratteristica, la recitazione all'improvviso, ma il teatro nuovo non ha ancora assunta una forma sicuramente capace di grande svolgimento.

Nota *A* (a pag. 102)

LE DISGRAZIE DI POLLICINELLA

Atto I. — *Oratio* innamorato di *Isabella*, figlia del *Dottore*, ritornato dagli studii, gliela fa chiedere in moglie, ma il Dottore risponde di averla già promessa a *Pollicinella*, mercante di pomici, che si aspetta di momento in momento. La lettera in cui Pollicinella annunzia l'arrivo, caduta di tasca al Dottore, è ritrovata da Oratio e *Coviello*, che pensano trarne profitto. Anche *Lutio* è innamorato di *Cintia* figlia di *Tartaglia*, ed anche a lui Coviello promette aiuto purchè lo secondi in un suo disegno. — Arriva Pollicinella, quando Oratio si è già fatto presentare al Dottore fingendosi Pollicinella, sicchè questi passando sotto la casa del futuro suocero sente dire: "Ben venuto, signor Pollicinella et simili „; credendo a sè rivolti i saluti, vuol entrare, ma preso per un imbroglione è cacciato a legnate.

Atto II. — Pollicinella si rivolge a Coviello, il quale invece che dal Dottore lo manda da Tartaglia: dalla casa di questi escono *Rosetta*, la serva, travestita da Dottore, che presenta Cintia, finta Isabella, tutta impecettata e zoppa tanto da sgomentare l'amatore. Ma Tartaglia, riconosciuto in Pollicinella un vecchio amico, gli scopre la verità e lo presenta al Dottore autentico. Mentre Isabella sta per dovergli dar la mano, compare Orazio, travestito da medico, che, in presenza a tutti si avvicina a Pollicinella e dice di avergli preparato la medicina per il morbo gallico; contemporaneamente Coviello, finto " mammana „ (ostetrica) viene ad offrire i suoi servigi a Isabella, da cui finge sieno stati chiesti. Grande confusione. Tutto poi si spiega, e le nozze stanno per essere riprese, quando vien fuori Rosetta, che si finge moglie di Pollicinella. " Qui — dice lo scenario — ponno uscire sei figlioli vestiti da Pollicinella et gridano: Pane, pane „. Il Dottore ancora una volta respinge Pollicinella. Questi, disperato, incontra di nuovo Coviello, che sostiene di non essere quello di prima, ma un lavandaio; anzi, siccome sa che la giustizia cerca Pollicinella, gli propone di mettersi in un sacco di panni sudici: Pollicinella acconsente; allora alcuni servi, finti sbirri, fingono arrestare Coviello, scoprono Pollicinella e lo bastonano.

Atto III. — Ancora una volta Coviello, incontrandosi con Pollicinella finge d'essere altro, e dà ad intendere alla sua vittima che il Dottore è un mago, che riesce a far apparir bella sua figlia mentre è orribile; e qui una descrizione di imperfezioni femminili da non potersi riferire. Pollicinella ne è così convinto che lo ripete al Dottore, il quale si adira e lo fa fuggire. Allora Tartaglia si offre lui quale sposo di Isabella, mentre il Dottore si offre di sposar Cintia, ma, mentre vanno a cercare le relative figlie non le trovano più. Coviello fa loro credere che Pollicinella con armati le abbia rapite, e poco dopo a Pollicinella dà ad intendere che il Dottore lo ricerchi colla forza; perciò si offre di venire in suo aiuto con uomini d'arme. Così avviene che Coviello, Pollicinella e Lutio, “ armati alla ridicola „ si trovano con il Dottore, Tartaglia e Oratio, armati allo stesso modo. “ Qui, dice lo scenario, “ fanno lazzi di passeggio; Oratio dice a Lutio: — Riconosci chi son io? — Lutio dice di no. Oratio dice: — Io sono Orlando: — Lutio risponde: — Ed io Rinaldo —: e abbracciati partono insieme con il lazzo — o signor parente. Coviello dice a Tartaglia: — Io son Mandricardo — e dice Tartaglia: — Ed io Ferraù —; abbracciati fanno il simile. Pollicinella ed il Dottore restano, e Pollicinella dice: — E tu chi sei, Dottore? — Dice il Dottore: — Io sono Angelica — e Pollicinella risponde: — Ed io Marfisa bizzarra — ed abbracciati partono facendo il simile „.

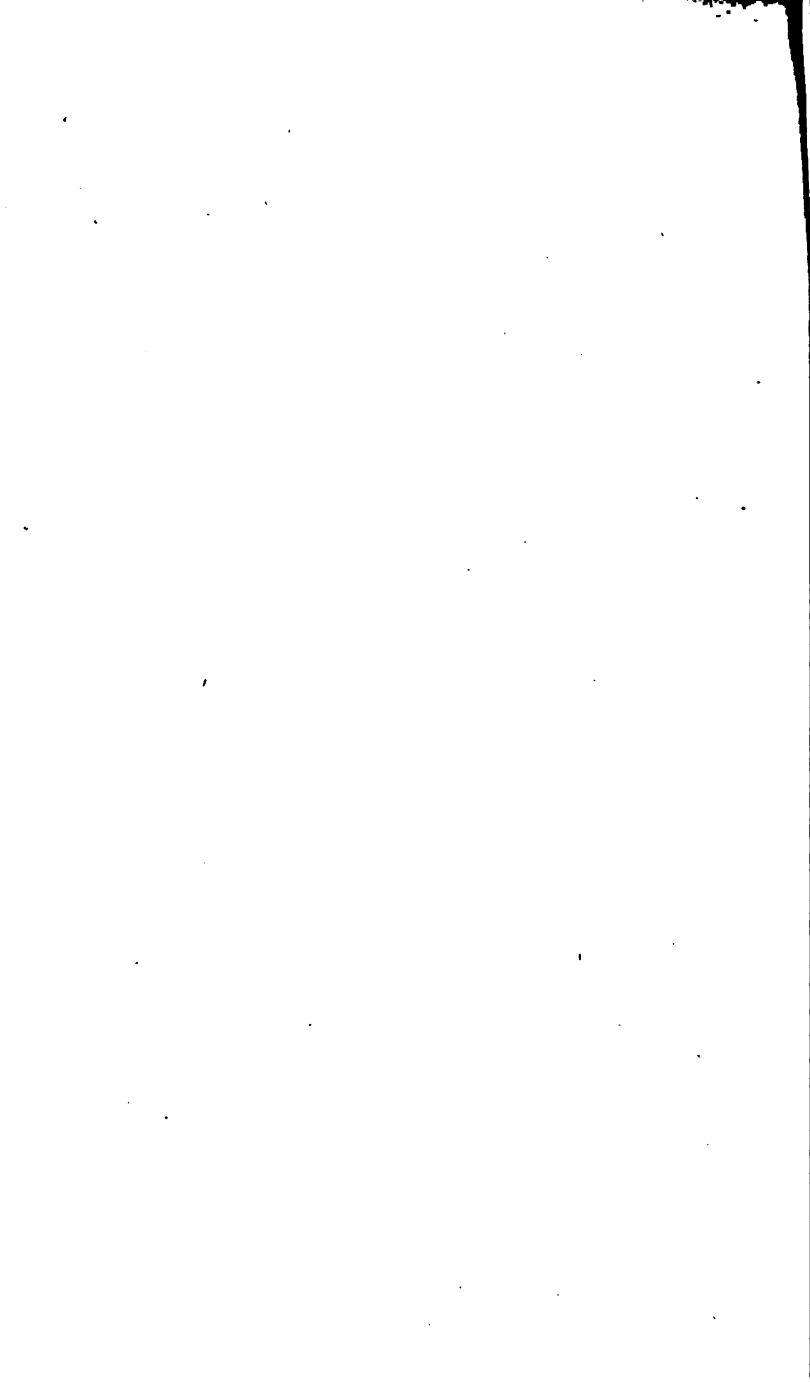
Per finire questo guazzabuglio Oratio, finto giudice, Lutio, finto scrivano e Coviello, finto caporale, si presentano ai vecchi colle ragazze che hanno rapito, dicendo di averle tolte a Pollicinella; “ fanno i mandati e dicono che è necessario che siano lasciate sposare a gusto loro, se no imprigioneranno il Dottore e Tartaglia „. Così avvengono le nozze.

In questa stolida invenzione è facile trovare il fondamento di una commedia, meno laida, ma poco meno grottesca, che tuttavia Stenterello ama rappresentare: *Le novantadue disgrazie*. Nella purificazione del tema però non si riscontra nessuna influenza dello scenario goldoniano.

CAPITOLO III.

Gli anni della lotta.

(1748-1762).

Il teatro Sant'Angelo, la compagnia Medebac e le prime prove della riforma: prime critiche e prime opposizioni. Pietro Chiari. — Le sedici commedie nuove. Il trionfo. - Le commedie in versi martelliani. - La separazione di C. Goldoni dal Medebac. - Il teatro di San Luca e nobil uomo Vendramin; nuove difficoltà. Gli erramenti del pubblico e dello scrittore. - La lotta dei Goldonisti e dei Chiaristi. - Goldoni poeta stipendiato della Corte di Parma. I Granelleschi e Carlo Gozzi; la lotta a coltello. - Carlo Goldoni a Roma. - Una situazione difficile. La fiaba delle *Tre melarancie* di Carlo Gozzi. - L'invito a Parigi. *Una delle ultime sere del Carnevale di Venezia.*

Dal ritorno a Venezia, nell'autunno del 1748, alla partenza per Parigi, nella primavera del 1762, la vita di Carlo Goldoni è tutta assorbita dal teatro[1]. La sua vocazione, felice di essersi fermata nel luogo meglio adatto alla sua fioritura, e la sua qualità di poeta comico addetto a una compagnia, volevano che tutto il suo pensiero, tutta la sua attività, ogni speranza ideale e ogni interesse materiale dipendessero dal teatro, si immedesimassero col teatro.

Perciò la sua vita esterna diviene meno varia e meno avventurosa che per l'avanti.

[1] Per questo periodo della biografia goldoniana le *Memorie* valgono solo parzialmente: sono in gran parte occupate dai sunti delle commedie, e tacciono di molti fatti; a bella posta di tutti quelli relativi alle dispute letterarie. Soccorrono invece abbastanza bene le lettere, quantunque non ugualmente copiose in tutti i tempi: su queste e sulle edizioni delle commedie bisogna rifare la cronologia, talora molto errata nelle *Memorie*. Le date fondamentali sono ristabilite da E. Löhner in *Archivio Veneto*, vol. XXIII e XXIV.

Il suo destino è fermo dopo tanto ondeggiare; la materia della sua osservazione e della sua esperienza è divenuta materia d'arte, e la esperienza, e l'osservazione futura saranno sempre poste a servizio dell'arte: è venuto il tempo della raccolta.

In un paese e in un secolo, in cui le occupazioni letterarie erano ancora considerate come una specie di piacevole diversivo, egli è uno dei primi scrittori che facciano dell'opera letteraria il centro della vita; in mezzo a un grande stuolo di dilettanti — signori intellettuali e rétori abati — egli è uno dei primi professionisti. Questa posizione spiega la sua impetuosa fecondità durante quel quindicennio, come spiega anche gli occasionali compromessi della sua idea riformatrice colle instabili esigenze degli attori e del pubblico. La battaglia che egli impegnava col cattivo gusto e colle abitudini di un teatro corrotto, non poteva essere che una battaglia di astuzie; un temperamento d'artista, che avesse voluto vincere colla violenza, difficilmente avrebbe avuto ragione, in una società che non amava in nessun campo le sfide dei ribelli. Come un bravo "cortesan" non doveva evitare gli "incontri" difficili, ma non doveva andarli a cercare senza bisogno, così il commediografo doveva arrivare al suo scopo, senza suscitare troppi e inutili ostacoli sul suo cammino, sempre pronto ad affrontarli, quando l'evitarli fosse stato da vili.

Con questa disposizione d'animo egli si pre-

parava a creare la buona commedia italiana sulle scene veneziane del Sant'Angelo.

L'impegno quinquennale con Gerolamo Medebac, capo-comico e impresario, cominciava colla stagione d'autunno del 1748; il numero delle commedie che egli doveva dare ai comici non era determinato, ma per riempire il teatro durante una stagione che durava quattro mesi, ci voleva ben più che le due o tre commedie che basterebbero a dar la fama di fecondo a un commediografo dei nostri giorni. Il concetto della responsabilità letteraria, per cui oggi ogni scrittore, lavorando, è convinto di lavorare per l'eternità, non pesava con tanta gravità sulla sua mente operosa; le preoccupazioni formali, la finitezza estetica non davano troppo pensiero alla sua indole artistica; e sarebbero anche state vane, poichè si dovevano affidare a commedianti, usi al dire improvviso, che non avevano nessuno scrupolo a variare nel momento della recitazione qualunque dialogo, per quanto pensato e limato. Bisognava poi fare anche da direttore; l'opera scritta al tavolino, dove poche settimane, alle volte pochi giorni di ispirazione la avevano condotta dalla prima all'ultima scena, non era ancora finita; bisognava che i comici la avessero intesa, che ciascuno si fosse appropriato della sua parte, per vedere sino a che punto era possibile mantenere la prima idea dei caratteri; bisognava correggere la commedia coi comici, e correggere i comici colla commedia. Allora finalmente si poteva andare in

scena e tentare il favore di un pubblico esigente, pronto alle critiche, e pur convinto del suo sacrosanto diritto di non stare attento. In platea e nei palchetti si annidavano troppi di quei tipi sul taglio del Conte Lasca:

Ridicoli, ignoranti, maligni ed impostori.
Avide, abbiette spugne vanno assorbendo il peggio,
o spremono il veleno al gioco ed al passeggio.
Diviso è il popol folto, ma l'opinion prevale
nell'ignorante volgo di quel che dice male.
E chi non ha talento per comparir creando,
passar per uom saputo s'industria criticando.[1]

Ma forse, con tutti i suoi difetti, il pubblico era meno difficile a maneggiarsi degli attori, brava gente in tutti i tempi, ma gelosi, puntigliosi, dispettosi, soliti a considerare gli autori come i naturali nemici dell'arte comica. Parlo, si capisce, dei comici del '700, che all'*homo auctor* non erano troppo avvezzi.

C'era il Medebac, buon primo attore, ma forse migliore impresario e cassiere; c'era il D'Arbes, Pantalone ottimo, ma poco disposto a recitare a volto scoperto; ma c'era anche madama Medebac, moglie del capo-comico e prima donna, ambiziosa, invidiosa, estrosa quanto fu mai prima donna; quando qualche parte non le andava, o si credeva meno favorita di un'altra attrice, erano dispetti e svenimenti; il suo forte era anzi lo svenimento, e in genere tutte le manifestazioni di quella che noi chiamiamo nervosità e che allora si

[1] *Il Molière*, III, 5.

chiamava ipocondria. Prenderla di punta era impossibile; meglio canzonarla indirettamente facendole fare da protagonista nella *Finta malata,* o, quando non aveva voglia di recitare, farla subito guarire scrivendo una commedia tutta per la servetta, come la *Serva amorosa* (aut. 1751), che fu scritta per la vivace madama Marliani, la moglie del Brighella. Non è detto però che il poeta della compagnia non si divertisse anche qualche volta a suscitare gli sdegni della prima amorosa; e godesse a vederla azzuffarsi colla servetta, come chi a bella posta si diletta di stuzzicare il naturale antagonismo del cane e del gatto.

C'era in fine da far i conti colla critica, la quale se non aveva a disposizione i giornali quotidiani, che non c'erano [1], si esercitava oralmente nei ritrovi, ed anche prendeva la forma scritta dell'opuscolo, più spesso diffamatorio che cortese. Indi le polemiche disordinate, che nulla giovavano all'arte, ma potevano compromettere la fortuna delle nuove commedie, e colla fortuna il pane sempre mal sicuro.

A queste difficoltà Carlo Goldoni opponeva un temperamento calmo, sicuro di sè quantunque alieno da ogni baldanza, e l'idea oramai chiara e precisa della forma di commedia che bisognava far trionfare: più sicura di queste due forze, un'altra forza inconsapevole, un genio comico a cui lo sforzo non toglieva

[1] La *Gazzetta Veneta* di Gasparo Gozzi, biebdomadaria, cominciò ad uscire soltanto nel 1760.

energie, anzi ne aggiungeva delle nuove per uno sforzo maggiore.

Calma la vita domestica, tra la vecchia madre e la moglie; nella stagione invernale molto lavoro e qualche poco di spasso nelle conversazioni, a cui egli recava il suo buon umore e il suo spirito benigno; nella primavera e nell'estate, maggiore lo svago, viaggiando per la terra ferma, dietro la compagnia, o fermandosi a godere un po' di vita gaia nelle comitive, con cui il caso lo metteva in rapporto. Sempre pronti l'occhio e la mente a cogliere la verità dei caratteri umani, e le loro smorfie comiche. Quando la parola " verista " non era stata ancora coniata, egli adottava il procedimento del " verismo ", ma con l'animo sereno di un uomo che non cercava nei difetti e nei vizii dei suoi simili i segni di qualche vicina catastrofe sociale.

Venezia era nel suo autunno; ma un autunno tepido, con tutte le sue foglie, con tutti i suoi frutti. E i frutti molto maturi sono così dolci. Si getta via il verme e se ne assapora la polpa fragrante.

*
* *

La prima commedia che Venezia ascoltò dal suo comico non era nuova; anzi rappresentava un tipo, che egli aveva già superato nel suo pensiero: Il *Tonin bella grazia*[1],

[1] Nella redazione stampata si intitola il *Frappatore*.

scritto a Pisa tre anni avanti, apparteneva a un tipo intermedio tra la commedia buffonesca e la commedia di carattere, di cui gli stessi comici improvvisatori avevano dato esempio in certe produzioni, delle quali conserviamo ancora i titoli: *Il conte pasticcio, Lo smemorato, Il paronzin*[1], *Il prepotente.* Non forse per il difetto del carattere, ma per la scarsa novità della favola e per la interpretazione mal sicura dei comici, alcuni lasciati alla libertà dell'improvvisare, altri costretti a recitare il dialogo imparato a memoria, il *Tonin* cadde; e il Goldoni dovette subito rimediare con due commedie, non differentissime da questa nel tipo, ma condotte meglio, *L'Uomo prudente* e *I due gemelli veneziani* che piacquero moltissimo. Il D'Arbes, che anche in queste aveva la parte principale, poteva esserne contento.

Ma continuare a lavorare a questo modo, scrivere commedie in vista delle abilità particolari di un comico, anzi di una maschera, che, anche recitando a viso scoperto, non poteva nè voleva scostarsi troppo dal suo carattere abituale, era cattivo principio per la riforma.

Fortunatamente questa volta il pubblico aiutò il commediografo: le critiche che si fecero delle tre commedie nel periodo di riposo che la religione imponeva al teatro, durante

[1] Da questo deriverebbe il *Tonin bella grazia:* analogo è il *Pantaloncino,* che si conserva negli *scenari Corsiniani,* II, 65, e in quelli *Locatelliani,* II, 50.

la novena di Natale, erano giuste, colpendo nei lavori rappresentati quello che si doveva colpire: l'esagerazione grottesca del carattere, l'uso dei mezzi tragici, fatti comici nella interpretazione, che l'autore aveva usato per risolvere le sue favole poco verosimili.

Così nella stagione del Carnevale seguente il Goldoni potè dare due opere di gusto migliore, *La vedova scaltra*, commedia di caricature, in cui le maschere sono maneggiate con un brio tutto nuovo, e *La putta onorata*, commedia desunta dalla vita del popolo, nella quale anche le maschere sono divenute persone. La ispirazione di questa felicissima commedia era dovuta ad una pessima: al San Samuele si rappresentava una commediaccia intitolata *Le putte di Castello*, in cui erano raffigurati, non forse senza vivacità, costumi poco lodevoli di popolani e popolane disoneste. Lo sdegno per la moralità offesa, l'amore per il suo popolino, che sapeva moralmente migliore delle altre classi, suggerirono al Goldoni una commedia, che è un quadro impareggiabile della vita delle classi umili a Venezia e un carattere femminile, Bettina, che è dei più nobili e dei più vivi fra quanti egli ne ha creati.

Due successi di primo ordine. *La vedova*, ebbe a Venezia 22 repliche di seguito [1], e poi nell'estate fu rappresentata più volte a Mantova, a Bologna, a Parma, a Verona; *La putta*

[1] Lettera dell'A. all'editore, in edizione Bettinelli, t. I.

onorata, chiuse la stagione di Carnevale (1750) e riaprì con nuovi applausi la stagione autunnale, seguìta subito dalla *Buona moglie*, che ne è la continuazione, non meno vivamente disegnata, non meno degnamente completata nel personaggio della protagonista.

In quell'anno Goldoni è sicuro di sè; un impeto di nobile audacia lo porta a scrivere commedie non solo tecnicamente del tutto rinnovate, ma animate da una satira quasi rivoluzionaria. Come la *Putta onorata* e la *Buona moglie* esaltavano la plebe onesta contro una nobiltà corrotta e delittuosa, così *Il cavaliere e la dama,* commedia seria negli intenti e nella espressione, assale da un'altra parte la classe dei nobili, rivelando la immoralità del cicisbeismo, e la perfida viltà celata sotto la veste del sentimento cavalleresco; così il *Padre di famiglia* [1] pone sul teatro una questione, di cui gli spettatori dovevano intendere la gravità, indovinandola attraverso il velo, a cui la ipocrisia dei tempi lo costringevano: " Nella educazione data a Rosaura dalla zia (in un ritiro) è raffigurato allegoricamente il convento, giacchè in Italia non è permesso pronunziare sul teatro questa parola " [2]. Rosaura, che copre i mali impulsi del cuore e dei sensi sotto le apparenze di

[1] Contemporanea all'antecedente la dice l'A. in una lettera s. d. pubblicata dall'Urbani de Gheltoff (*Lettere di C. G.* con prefazione e note, p. 49). Le *Memorie* la collocano nel '51.
[2] *Memorie,* II, 13.

una modestia bacchettona è il resultato di quella educazione, fatta di pietismo e di sensualismo larvato: e il precettore Ottavio è il tipo di quegli abati a cui poca dottrina e minore purezza di vita davano libero ingresso negli educandati ed anche nel cuore delle educande.

La commedia, così rapidamente trasformata da passatempo istrionico in opera d'arte e in strumento di critica morale, naturalmente doveva muovere gli animi e suscitar le passioni. I gondolieri, che avevano avuto libero accesso alle due commedie popolaresche, erano rimasti incantati a vedere con quanta precisione il poeta avesse riprodotto i loro colloqui e le loro baruffe, nella rappresentazione della *Buona moglie*. Un marito sbarazzino si era commosso fino al punto di cambiar vita. Ma c'era molta gente a cui, o per un verso o per un altro, l'opera goldoniana cominciava a spiacere.

V'erano gli Aristotelici, che non potevano nè volevano capire una commedia regolare, non rigidamente ferma al tipo classico dei cinque atti, dei versi e delle tre unità; v'erano i maligni, che sfogavano il loro malcontento irragionevole, ricordando con disprezzo le origini funambolesche della compagnia Medebac. Un episodio del *Cavaliere e la dama,* il rifiuto del duello da parte di Don Rodrigo, sollevava gran discussioni fra i cavalierini pronti alle soperchierie, ma teneri del loro punto d'onore: prova ne sia un libello anonimo che comparve a biasimare Don Rodrigo e l'autore, che lo

aveva fatto agire a quel modo. Il Goldoni aveva dalla sua la legge veneziana, contraria almeno nella lettera, al duello, e la satira dell'ignoto spadaccino fu subito tolta di mezzo; ma non si può negare che qualcuno deve averla letta volentieri: i bernabotti, che vivevano di giuoco e di truffa, i signorotti che facevano bastonare i popolani quando non trovavano arrendevoli le grazie delle popolane, sordamente cominciavano a mormorare contro questo avvocato che sapeva colpirli nei loro punti deboli — ne avevano tanti! — senza batter la testa nella dura muraglia dei privilegi, che difendevano la aristocrazia dominante.

Più aspra di tutte, fra tante ostilità incipienti, si delineava la gelosia dei letterati, che non gradivano la venuta di un nuovo concorrente alla gloria: la rinfocolavano i comici rivali del Medebac, al quale le commedie del Goldoni facevano empire il teatro e la cassetta.[1]

Nell'autunno del '49 a Venezia erano aperti, fra musica e prosa, sei teatri; quello che volle la gloria di mettersi contro il Sant'Angelo fu il San Samuele, che mise in scena un polpettone di commedia, *La scuola delle vedove*, come antitesi alla trionfante *Vedova scaltra*, Era la medesima favola. " Tutta la variazione consisteva nel dialogo, il quale — afferma il Goldoni — era pieno di invettive e d'insulti

[1] Nella primavera del '49, a Mantova, sappiamo che incassò L. 6093,10 di moneta veneziana, quasi duemila più dell'anno antecedente, nella stessa città. E. LÖHNER. *Cronologia goldoniana*, in *Archivio Veneto*, t. XXIV.

contro me ed i comici „ [1]. Il Goldoni che, mascherato, una sera aveva assistito alla rappresentazione della sconcia parodia, non volle lasciarsi berteggiare a quel modo. La notte stessa si mise a tavolino per rispondere con un prologo apologetico (dialogato) della *Vedova scaltra*; con fine accorgimento di avvocato, mise in secondo ordine l'offesa individuale, e rilevò invece le ingiurie contro cui l'autorità aveva ragione di intervenire: fece osservare che quella *Scuola delle vedove*, per sollazzare il popolo, era piena di oltraggi per i quattro stranieri, che vi avevano parte precisamente come nella sua *Vedova*: il gondoliere di Milord trattava il suo padrone di " panimbruo „ (pane in brodo), nomignolo ingiurioso di cui il popolino soleva gratificare i protestanti. C'era da far nascere delle complicazioni internazionali, se gli ambasciatori stranieri se ne fossero accorti!

Qualche pezzo grosso, avvertito dai partigiani del San Samuele, volle impedire lo scandalo, invitando il Goldoni a non pubblicare il suo " prologo „; ma il commediografo, sicuro del fatto suo, lo pubblicò e lo fece distribuire in tutti i luoghi di ritrovo; un vero appello alla opinione pubblica!

La ragione fu sua; i prudentissimi Inquisitori di Stato, che in una questione letteraria non avrebbero certo voluto impicciarsi, videro subito i pericoli di una questione portata sul

[1] *Memorie*, II, 11.

terreno dei riguardi internazionali, e immediatamente fecero sospendere le rappresentazioni della *Scuola delle vedove.*

Chi era l'autore della parodia disgraziata? Il Goldoni nelle *Memorie* (II, 5) esplicitamente nega di volerci soddisfare tale curiosità, perchè egli “ non nominerà mai quelle persone che hanno avuto l'intenzione di fargli del male „; ma gli Inquisitori di Stato ci fanno quel nome, che in una vita del Goldoni non può esser taciuto. Il poeta del San Samuele era allora l'abate Pietro Chiari, bresciano [1].

Non era il primo venuto; abate elegante, poeta del Duca di Modena, poligrafo fecondissimo, anch'egli si era messo da poco tempo a scrivere per il teatro, con intenzioni di riformatore, ma con ingegno disordinato e con poco spirito comico. Forse non amava veramente il teatro, ma la sua fantasia romanzesca gli dettava commedie tra meravigliose e patetiche, che al pubblico non dispiacevano; tra molti letterati gli suscitavano ammirazioni, come a ristauratore della scena italiana. Non si proponeva di bandire assolutamente le maschere, ma si sentiva attirato al genere serio, convinto “ che una passione ben maneggiata alletti sul teatro più che un artifizioso ridicolo „ [2]. Per la sua smania di scrivere e scri-

[1] Il Löhner (in *Archivio Veneto*, XXIII, p. 62) ne ha trovato il nome fra le *Annotazioni degli Inquisitori di Stato*, 15 nov. 1749.

[2] Nella prefazione alla sua *Vendetta amorosa*, rappresentata nel 1756.

vere, aveva un po' il difetto di rubacchiare i soggetti a destra e a sinistra, onde gli stava bene il sopranome di " saccheggio „ che qualcuno volle regalargli, ma si difendeva dicendo: " Io fo il mercante, non il corsaro.... leggo li autori più celebri non già per saccheggiarli ma per imitarli „[1]. Questo per gli argomenti. Per il modo di trattarli si può restare al giudizio di un suo nemico feroce, che vedremo tra poco comparire in scena: " Una oscurità di intreccio da astrologo; dei salti da stivali da sette leghe, delle scene isolate e disgiunte dall'azione, suddite d'una loquacità predicantesi filosofica e sentenziosa; qualche buona sorpresa teatrale, qualche descrizione bestialmente felice; uno scrittore più gonfio e ampolloso che adornasse il nostro secolo „[2].

Il Goldoni non poteva essere dei suoi ammiratori. Forse, se avessero agito in due città diverse, la antipatia artistica non avrebbe impedito fra loro la più sincera cortesia personale; ma cosi vicini, dalle necessità del trionfo posti in antagonismo, eccitati dalle schiere dei partigiani, dovettero lottare l'uno per l'abbattimento dell'altro. E la rivalità letteraria, iniziata colla parodia della *Vedova,* continuò per dieci anni.

Ma al principio del 1750 il Goldoni, fresco di speranze, colla mente ricca di motivi teatrali, sicuro della bontà del suo ideale d'arte,

1 Pref. alla *Vendetta amorosa.*
2 Carlo Gozzi. *Memorie inutili*, I, 34.

pensava con un grande sforzo a far tacere per sempre tutti i suoi oppositori.

Impegnato in questa prima fase acuta della lotta — più tardi l'abitudine ve lo rese molto meno sensibile — non aveva pensato a preparare qualche cosa di buono per finire la stagione di Carnevale. Il Medebac lo aveva costretto a dare una commedia di cui non era contento, *L'erede fortunata*, la quale, come egli aveva preveduto, ebbe un esito sfortunatissimo. La compagnia, in quello stesso tempo veniva a perdere il suo migliore sostegno, il D'Arbes, che partiva per la Polonia. Tutto pareva andare in ruina. Ma proprio allora il poeta comico ebbe la rivelazione di tutta la sua energia creatrice, vide i fantasmi di tutte le creature a cui avrebbe dato la vita, e dal palcoscenico del Sant'Angelo, il giorno 10 febbraio 1750, ultimo di Carnevale, lanciò a Venezia la sfida celeberrima: entro un anno teatrale avrebbe presentato al pubblico sedici commedie nuove, condotte secondo l'idea riformatrice oramai perfetta nel suo pensiero.

Il popolo applaudì entusiasmato. Quelli che già avevano disdetto i palchi, ne rinnovarono subito l'abbonamento. Il Medebac, avido uomo, ma buon giudice degli ingegni, non esitò ad impegnarsi sulla parola del poeta. Venezia non aveva perduto la fiducia nel suo autore.

*
* *

Per quanto si sia abituati alla serenità del carattere di Goldoni, non si può far a meno di ammirare la energia straordinaria che era in quel suo temperamento da lui stesso definito per "flemmatico„. Un altro scrittore, nelle sue condizioni, avrebbe chiamato a raccolta tutte le potenze della terra e del cielo, avrebbe assunto atteggiamenti da titano nel momento di schiantare una roccia: lui no; semplicemente, come fosse la cosa più naturale di questo mondo, si mise al lavoro, senza troppe ansie, persuaso che tutto sarebbe venuto da sè; la natura dettava, egli non aveva che da scrivere.

Nè in quell'anno cambiò il suo abituale tenor di vita. Venivano le solite ordinazioni di versi per le raccolte nuziali, per i funebri, per la monacazione di questa e di quella; ed egli scriveva versi. Si era impegnato con un libraio di Venezia, il Bettinelli, a incominciar la pubblicazione delle sue commedie, ed entro il settembre gli mandava corrette e ripulite le quattro del primo tomo. Bisognava, secondo il contratto, seguir la compagnia in terra ferma, e lui in viaggio a Bologna, a Mantova e a Milano. Una volta alzato dal tavolino su cui l'ingegno e la penna erano corsi col passo delle sette leghe, come nella favola, ritornava l'uomo di mondo, piacevole e spi-

ritoso; in società divertiva la conversazione rifacendo le filastrocche dei cantastorie di piazza San Marco, qualche volta anche travestendosi da ciarlatano. Conosceva volentieri nuove persone, stringeva buone amicizie, guardava e ammirava.

C'era tanto da ammirare anche nel '700! Proprio in quell'estate, mentre la compagnia era a Milano, egli fu ospite del marchese Arconati-Visconti a Castellazzo [1], dove questo signore, illustre per il sangue e per gli uffici, possedeva una villeggiatura principesca. Il grande giardino ben pettinato, colle siepi di bosso, cogli alberi piegati e intrecciati in modo da imitare una architettura vegetale, coi grandi bacini d'acqua e la fontana, i cui zampilli si intrecciavano artificiosamente, destava le sue meraviglie. Nel parco, liberi, correvano i cervi; bestie curiose di tutti i climi erano raccolte in un serraglio; frutti abilmente educati maturavano nel " grato e scelto pomario ". La villa sontuosa offriva tùtti i comodi al corpo e allo spirito: buona era la tavola, ma bella era anche la biblioteca; magnifica la raccolta di statue, dilettosa perfino " la camera delle matematiche ", dove le dame, che leggevano il *Neutonianismo,* ridotto alla loro intelligenza dall'Algarotti, trovavano un diversivo al loro cicaleccio nelle " sperienze della meccanica filosofica ", trattando tubi e

[1] Cfr. A. G. Spinelli. *Lettere di C. G. e G. Medebac al marchese Arconati-Visconti.* Milano, Dumolard 1885.

canocchiali [1]. Il Goldoni in quell'ambiente di galante intellettualità era perfettamente a suo posto; portava già con sè abbastanza gloria per non sembrare un intruso nei ritrovi nobiliari.

Poi, senza invidia e senza rancori, tornava al frastuono litigioso del palcoscenico, e dirigeva le prove delle commedie appena finite, mentre il suo cervello doveva già rimettersi in moto per inventarne delle altre. A questo modo, prima di ritornare a Venezia erano già pronte, anzi già erano state recitate a Mantova diverse commedie: *Il teatro comico, La bottega del caffè, Pamela, Le donne puntigliose, L'adulatore, La suocera e la nuora.* La compagnia era nuovamente ordinata col Mattiuzzi, detto Collalto, in luogo del D'Arbes, con un nuovo Dottore, che si andava incoraggiando a recitare a volto scoperto, e con un Arlecchino cattivo anzi che no [2].

In questa furia di creazione non era possibile una scelta troppo minuziosa dei soggetti. La critica letteraria non potrà mai spiegarci perchè l'osservazione della natura umana suggerisse a Goldoni certi speciali tipi, e come quei tipi, cominciando ad agire nella sua fantasia, creassero quegli intrecci che appaiono nelle commedie; lo studio dei tempi e della

[1] Descrive la villa di Castellazzo nella dedica, all'Arconati, della *Putta onorata*, in ediz. Bettinelli.

[2] Lettera di G. all'Arconati, 10 ott., 1750. — L'Arlecchino fu cambiato nel Carnevale; gli fu sostituito Ferdinando Colombo.

vita può spiegarci solo un elemento della sua arte; l'altro esce, unico e indivisibile, dal genio, e nessuno potrà darci ragione del suo essere. La inconsapevolezza del creare nel Goldoni è specialmente meravigliosa: una volta balenatogli uno spunto di commedia, egli non stava nemmeno a stenderne il piano; gli bastava di fissare appena i momenti principalissimi, per incominciare a sceneggiare e a dialogare nello stesso tempo.

È notissimo, come esempio di questo procedimento, il modo tenuto nello scrivere *L'incognita,* una delle ultime fra le sedici commedie, composta nel carnevale, quando il tempo della scommessa stava per spirare e mancavano ancora tre lavori a compiere il numero promesso. Aveva esauriti i temi di tutta sua invenzione; nel *Bugiardo,* era ricorso a un tema — non ad un intreccio — del Corneille; nella *Pamela* aveva sceneggiato il romanzo sentimentale del Richardson; gli amici lo consigliavano a prendere un qualche altro soggetto da un romanzo.

“No, — egli rispose; — preferisco scrivere una commedia da cui si possa trarre un romanzo „.

“Rientro in casa, e caldo della mia scommessa do principio alla commedia, ed al romanzo al tempo stesso, senza aver soggetto nè per l'una nè per l'altro; è necessario, dicevo tra me medesimo, molto intreccio, sorprese, maraviglia, interesse e nel tempo stesso della vivacità e del patetico.

“Un' eroina richiamerebbe forse l'attenzione più che un eroe; ma dove andrò io a cercarla? Vedremo. Per ora

prendiamo per protagonista un'incognita; e butto addirittura in carta: *L'incognita*, atto I, scena I. Questa donna per altro deve avere un nome: oh! sì certamente; ebbene, chiamiamola Rosaura; va benissimo. Ma dovrà venir sola a dare al pubblico le prime notizie dell'argomento? Questo no, perchè sarebbe un difetto delle antiche commedie. Facciamola dunque comparire con... sì, con Florindo. Ecco come cominciai e continuai... ogni scena me ne produceva un'altra, ed ogni avvenimento me ne faceva nascer quattro; per cui alla fine del primo atto il quadro era già abbozzato, nè altro mancava se non completarlo „ [1].

L'incognita, per dir il vero, è una cattiva commedia, perchè, fuor che nel linguaggio, assomiglia troppo a quelle del Chiari; ma per l'intreccio, onde al pubblico piacque moltissimo, è delle più ingegnose. Invece i *Pettegolezzi delle donne*, che furono stesi sopra una trama di verità molto migliore, ma sceneggiati e dialogati anche più ansiosamente, sono, come tutte le commedie popolaresche, un capolavoro di brio. Alla penultima domenica di carnevale mancava ancora una commedia intera; in dieci giorni bisognava pensarla, scriverla, metterla in scena, recitarla: Goldoni non si scoraggia; si mette la bautta e va in piazza, in quell'inesauribile crogiuolo di vita; pensa, adocchia, ascolta.

“ Sotto l'Arco dell'Orologio m'imbatto in un uomo che mi dà nell'occhio, e che mi presenta il mio tipo. Costui era un vecchio Armeno, mal vestito, molto sudicio, e con lunga barba, il quale andava girando per le

[1] *Memorie*. II, 11.

strade di Venezia, vendendo delle frutta secche del suo paese, alle quali dava il nome di “ Abagiggi „. Quest'uomo, che si incontrava da per tutto e che io stesso avevo incontrato più volte, era così conosciuto e deriso, che volendo burlarsi di una giovane in cerca di marito, le si proponeva Abagiggi „ [1].

Tanto basta: il commediografo immagina subito un caso per cui ad una popolana si possa veramente attribuire una parentela col Levantino mal pettinato. Deve essere un equivoco, e l'equivoco sarà questo: un mercante veneziano, dopo molti anni di schiavitù mussulmana, torna in patria, dove ha una figlia, in compagnia dell'Armeno; ma le amiche della figlia, all'arrivo dei due stranieri scambiano l'Armeno col Veneziano d'oltremare. Prima che la verità sia appurata — quando mai le donne si dànno cura di appurare la verità? — la notizia della strana paternità è propagata per i campielli e per le calli; e un carnevaleto di risa e di scherni si sbizzarrisce sulla malcapitata ragazza.

Ecco, per dirla con il termine moderno, la scena madre. Non sarà certo il Goldoni che potrà aver difficoltà ad immaginare un intreccio che naturalmente vi ci conduca e naturalmente ce ne sviluppi, per conchiudere colle solite nozze pacificatrici. Così i *Pettegolezzi delle donne* sono pronti, e il martedì grasso del 1751 — era il 23 febbraio — si presentano alla ribalta.

[1] *Mem.* ib.

Dopo la serie di novità e di successi che avevano empito quella memorabile stagione, — soltanto era caduto il *Giuocatore* e non per ragioni d'arte, e il *Cavalier di buon gusto* era piaciuto poco — la aspettativa era intensa. La scommessa del poeta teneva in ansia tutti i suoi partigiani, che si sentivano impegnati anch'essi nella sfida, scuoteva gli indifferenti, teneva in apprensione gli avversari, raccolti intorno al nucleo dei Chiaristi. Il Medebac, approfittando del momento straordinario, aveva più che raddoppiati i prezzi, ma lo stesso la folla era straordinaria: trecento persone dovettero essere rimandate indietro[1]. Ma questi e i curiosi rimasero tutta la sera alla porta, vibranti all'unisono con i fortunati che, a così piccola distanza, vedevano e ascoltavano la memorabile rappresentazione. Gli applausi interrompevano ad ogni momento la recita: non si trattava più di giudicare una commedia, ma di consacrare il trionfo di un uomo. Egli era, mascherato, in un palco; ma lo avevano riconosciuto, e gli applausi erano più rivolti a quel palco oscuro che alla scena luminosa. Gli amici più cari erano intorno a lui; piangevano dalla consolazione — come doveva battere il cuore di Nicoletta! — Calato il sipario sul terzo atto, la folla sale verso il palco; apre la porta: Goldoni è abbracciato, preso in collo, portato in trionfo fuori del teatro, l'apo-

1 Lettera di G. all'Arconati. 27 febbraio 1751.

teosi si compie.... dove? Non può esserci dubbio: il tempio di Venezia è il Ridotto. Una volta tanto, il luogo di perdizione splende ai nostri occhi di nobile luce.

* * *

Gerolamo Medebac era un capo-comico pieno di belle qualità; ma, se aveva un difetto, non era quello di essere prodigo. Così dopo quella memoranda stagione, i cui successi per lui si erano palesati sotto forma di zecchini sonanti, non gli passò nemmeno per il capo che il merito di quella fortuna potesse spettare, oltre che al valore suo e dei suoi comici, anche alle fatiche del suo poeta. Perciò, saldati con questo i conti nella misura che il contratto voleva, non seppe aggiungere altro che i suoi caldissimi ringraziamenti, e l'augurio di chiudere tutti gli anni il bilancio come lo aveva chiuso quell'anno.

Il Goldoni, colla dignità che non gli era venuta meno nei più difficili momenti della vita, nulla chiese; ma ferito malamente da quella stolta ingratitudine, giurò di uscire quanto prima potesse dalla schiavitù dell'avido istrione. Domandò soltanto che gli fosse lasciata la libertà di rifarsi in altro modo, stampando presto le commedie rappresentate: il Medebac, ingenuamente villano, come gran favore gli concesse di stamparne un volume all'anno, quattro commedie e non più, addu-

cendo a pretesto che quando fossero conosciute per le stampe, a lui poco renderebbero le commedie *comprate.* E il commediografo, a cui il rudimentale diritto di proprietà letteraria allora in vigore non offriva nessuna difesa, dovètte anche in questo adattarsi all'avarizia del signor direttore-impresario: a casa c'erano la vecchia mamma e la moglie da mantenere e non si poteva scherzare coll'avvenire come nei primi anni della giovinezza.

Lo consolavano delle strettezze economiche e della ingratitudine del suo beneficato, il plauso della sua cara città, e la stima sempre crescente di cui gli davano prova anche gli ordini sociali più cospicui. Gian Rinaldo Carli Rubbi, nobile istriano, lo invitava a pranzo[1], e alle nozze di Caterina Loredan con Giovanni Mocenigo, discendenti da Caterina Corner regina di Cipro, il commediografo borghese sedeva non alla tavola degli ospiti, ma a quella dei parenti e degli intimi amici, nobiltà da libro d'oro[2]. A Ferrara, dove si trovava nell'aprile del '52, lo voleva ospite suo Ercole Bentivoglio, e a Bologna in quello stesso anno col marchese Albergati Capacelli imbastiva una cara amicizia, che durerà quanto la sua lunga vita[3]. Era quanto di meglio la gloria gli poteva offrire come distinzione sociale.

[1] Lettera di G. a G. Rinaldo Carli, 12 febbraio '52 (lettere pubblicate da URBANI DE GHELTOFF).

[2] Ne parla quando ritrova il Mocenigo a Parigi. *Memorie*, III, 23.

[3] È notissimo il libro di E. MASI. *La vita e i tempi di Francesco Albergati-Capacelli.* Bologna, 1876.

Dopo lo sforzo del grande anno era spossato, anche fisicamente; lo tormentavano gli assalti ipocondriaci sì che scrivendo all'Arconati giurava che mai più si sarebbe messo a una fatica simile [1]. Avrebbe voluto riposarsi; un po' di vita tranquilla, in compagnia di persone piacevoli, lo avrebbe ristorato. Ma il riposo, che potè concedersi, fu molto relativo: quel maledetto bisogno lo costringeva a spremere ancora il suo povero cervello. E nell'ottobre del '52, a un amico-protettore, di nuovo doveva scrivere:

" Son fitto al tavolino giorno e notte e son dodici giorni che non vo al teatro: ho due teatri sulle spalle in Venezia e di più un ordine di due commedie all'anno per Dresda e due per Firenze ".

I due teatri di Venezia erano il solito Sant'Angelo e il San Cassiano, per il quale doveva preparare opere buffe, che in quell'anno 1752 furono quattro. Del teatro di Dresda non abbiamo notizie precise, ma probabilmente si trattava di scenari a soggetto; il teatro di Firenze era forse il Cocomero, dove certi gentiluomini andavano recitando le commedie pubblicate, come in altre città le recitavano altre compagnie — a Padova, per esempio, la compagnia Marchesini nel carnevale del '53 — ben inteso senza offrirgli un " trairo " di ricompensa.

Nè trascurava, non ostante il legittimo ran-

[1] Lettera, 27 febbr. 1751.

core, la compagnia del Medebac, alla quale, nei due ultimi anni dell'impegno, dette a rappresentare più di quindici commedie; fra le quali, se ve ne sono delle scadenti, ve ne sono anche delle felicissime: *La figlia ubbidiente*, *La locandiera*. Imposta la riforma nella sua parte negativa, fin da quando era riuscito ad abolire completamente le maschere nella *Pamela*, bisognava mantenere il favore del pubblico, che gli premeva più che non lo irritassero le pretese del Medebac. Venezia voleva novità, sempre novità, e non solo di intreccio, ma di tipo e di fattura. Perciò la buona commedia comica e di carattere, a cui il suo ingegno lo portava, non era sufficiente. Il Chiari al San Grisostomo attirava la gente con le sue tragicomedie, e si faceva applaudire quando metteva in bocca a Zanetto i versi:

> Per mi le xe cattive co rider le me fa,
> se vede dal far pianzer chi xe bravo scrittor,
> el pianto è la più nobile passione del cor. [1]

È vero che l'abate bresciano poteva mettere al suo attivo qualche fiasco di più che il dottor veneziano; per esempio, quello solenne della *Donna di governo*, contemporaneo ai successi di questo con le *Donne puntigliose* e la *Bottega del caffè*, ma contava sempre dei partigiani, e nell'ottobre del '52 scimmiottava la scommessa goldo-

[1] *Il filosofo veneziano*, rappr. carnev. 1753-54, III, 2.

niana promettendo venti cose nuove tra commedie, opere e farse [1]. Non saprei dire se la promessa fu mantenuta, ma anche se lo fu non superò nemmeno per la posta la scommessa del Goldoni, il quale nell'anno delle sedici commedie offrì al pubblico anche quattro melodrammi giocosi.

Bisognava vincerlo con la varietà, e le ragioni dell'arte e dell'ingegno dovevano tacere dinanzi alle necessità del trionfo immediato, ad ogni costo. La novità maggiore fu quella iniziata col *Molière*, che fu commedia storica e in verso martelliano. Fu il Goldoni che, con la sua audacia fortunata, ripreso il verso tentato con pochissimo favore da Pier Jacopo Martelli, lo impose definitivamente al nostro teatro comico, e non senza gusto, almeno nel *Molière,* alla cui materia si confaceva il verso più francese che italiano. Primi i Torinesi, che colla loro critica " c'est bon, mais ça n'est de Molière " [2], avevano eccitato la fantasia del nostro, e poi i Veneziani gradirono immensamente la novità rinnovata; e la gradirono forse anche troppo, perchè per parecchi anni i martelliani imperversarono con quella rabbia furiosa di imitazione che rende stucchevoli i portati della moda letteraria, anche più di quelli della moda femminile.

Primo di tutti il Chiari, temperamento di assimilatore, che noi giudicheremmo sfac-

[1] Lettera di G. all'Arconati, 7 ott. 1752.
[2] *Memorie,* II, 12.

ciato, volle fare la concorrenza al Goldo
martellando anche lui, non so con quan
opportunità, un *Molière marito geloso* (V
rona estate 1753 e Venezia ottobre 175
ma era tacitamente convenuto che la ga
fra i due scrittori dovesse svolgersi sem
pre nel medesimo agone, quasi per re
dere più facile ai partigiani il confronto t
gli agonisti. Si dimenticavano per altro ch
chi sceglieva il campo della lotta e lo puli
dagli sterpi, per potervi lottare, era proprio
Goldoni.

Messo al posto il rivale, egli doveva pe
sare a contentare i signori comici; e per
Collalto dovette scrivere *I due Pantaloni p
dre e figlio*[1], commedia di bravura per
pantalone, che vi faceva due parti come
D'Arbes nei *Due gemelli:* un regresso vers
la commedia dell'arte. Tutti i carnevali po
per soddisfare al pubblico più minuto, che
permetteva il piacere del teatro solo negli u
timi giorni di quella stagione, preparava un
commedia tutta in dialetto, colla quale chiu
deva l'anno comico. Così sono nate *Le donn
gelose* (1752), *Le massere* (1755), *Le donne d
casa soa* (1756), *I morbinosi* (1757) e tutte l
altre schiettamente popolari. Per altro il de
siderio di essere autore italiano e non ve
neziano, gli facevano dare di queste su
produzioni, così leggiadre nella loro natura
lezza, un giudizio inferiore a quello che n

[1] Nella redazione stampata si intitola *I Mercanti*.

diamo noi[1]. Il genio anche questa volta era inconsapevole.

Tutto questo variare, che può lasciare perplessa la critica, non era segno di incertezza: scrittore teatrale nel senso più speciale del termine, il Goldoni non conosceva altro giudice che il pubblico; una volta riuscito a correggere il gusto in quanto era contrario all'arte buona ed onesta, non voleva ricorrere ad altro tribunale. L'applauso era la manifestazione sensibile del *deus* che parlava per bocca del popolo:

> Quando l'universal no resta desgustà
> dirò che i xe caratteri piantai con verità.[2]

E per paura di non disgustare il mostro dei mille umori, lo accontentò qualche volta anche dove non sarebbe stato necessario.

In compenso era indifferentissimo a tutte le critiche dottrinali e teoriche: come ogni grande artista, ignorava le leggi che regolano l'arte.... tanto più che queste leggi probabilmente non esistono. Un libercolo in cui, a proposito dei suoi lavori, si tiravano fuori gli esempi degli antichi lo fece ridere. "Io sono molto contento, scriveva al Bettinelli, di trovarmi colà in fascio con Plauto, con Terenzio, con Ari-

[1] Per es. della *Putta onorata*, scriveva mandandola per la stampa al Bettinelli (lett. pubbl. da Urbani de Gheltoff, s. d., ma 1751): " Sia stata qual si voglia la sua riuscita sul teatro, non potrà certo ritrovare quel gradimento fra leggitori fuori di Venezia ".

[2] In una risposta a Giorgio Alvise Baffo, — lo scrittore immondo, che però aveva difeso la *Sposa persiana*.

stofane e con cento altri che io non ho letto, siccome nè tampoco quello che li ha citati „ [1]; e continuava a scrivere come la natura voleva, il commediografo che aveva la fortuna di non essere un letterato.

Tanto scrisse anche in questi due anni, di.... stanchezza e di quasi infermità, che al momento di lasciare il carissimo Medebac — alla fine del carnevale del 1753 — potè regalargli tre commedie che nel frattempo non avevano ancora potute recitare: *La castalda, Il contrattempo, La donna vendicativa.* — Medebac, sempre generoso, non ebbe nessuno scrupolo a mettersele nel baule dei copioni. Un onesto uomo quel Medebac!

* * *

Prima di lasciar il Medebac, il Goldoni aveva provveduto ai casi suoi, ed il 15 febbraio 1753 [2] aveva già firmato un contratto decennale con un altro teatro di Venezia, il San Luca: era un teatro più vasto del Sant'Angelo, ma ancora non godeva di molto concorso: l'acqui-

1 Lettera di G. al Bettinelli, Ferrara, 2 maggio 1752.

2 Il contratto, stampato da D. Mantovani in *Goldoni e il teatro di San Luca,* Milano, Treves, 1885, porta la data 1752, ma è stile veneto: errando, il Mantovani fa finire l'impegno Goldoni-Medebac col carnevale 1751-52. Lo stesso errore commette E. Masi, *Lettere di C. Goldoni.* Modena, 1880 (p. 40), che dall'autunno 1751 al carnevale del 52 gli fa dare " altre diciassette commedie nuove „, e nel 52 stesso lo fa passare al S. Luca.

sto del Goldoni era fatto per assicurarne definitivamente la fortuna.

Proprietario ed impresario, che ne divideva gli introiti insieme con gli attori da lui dipendenti, era un nobil uomo, Francesco Vendramin, che per la sua posizione poteva dare al commediografo migliore affidamento di un qualunque capo-comico. E il Vendramin — diciamolo subito — fu, in tutti i suoi rapporti col Goldoni, onesto ed esatto; non troppo generoso nemmeno lui e nemmeno troppo deferente col suo poeta, mantenne però scrupolosamente i patti contrattuali, esigendo in compenso altrettanta e maggiore esattezza dal Goldoni: era disposto a riconoscere i suoi meriti e anche ad ascoltare i suoi pareri, ma in tutto e per tutto voleva mantenere la superiorità che gli veniva dal fatto di essere nobile e, quel che più importava, proprietario del teatro: il titolo che gli spettava era quello di *Sua Eccellenza padrona,* e a voce e in iscritto amava sentirselo ripetere.

Il contratto determinava esattamente tutti gli obblighi dello scrittore; dare alla compagnia otto commedie all'anno, e cooperare alla loro messa in scena: doveva inoltre scrivere le "introduzioni, i ringraziamenti„ di cui gli attori avessero bisogno, e, quando fosse necessario, accomodare i vecchi scenari dell'arte; quando la compagnia andava in terra ferma, seguirla a sue spese, ma questo solo per i due primi anni.

Per tale lavoro gli era fissato uno stipendio

annuo di 600 ducati di lire veneziane 6 e 4 (era un ducato nominale, usato solo nei computi); questo colle clausole che non potesse scrivere per alcuna altra compagnia che recitasse a Venezia, nè pubblicare le sue commedie se non tre anni dopo la loro rappresentazione.

Non era il Perù, ma era un miglioramento; c'era da vivere onestamente, anche se alla famiglia si aggiungesse qualche nuovo membro: per esempio il famoso fratello Gian Carlo, che per tanti anni non si era fatto più vivo, ma che poco dopo doveva ricomparire definitivamente, più spiantato e più matto che mai. Nè dimentichiamo i proventi dei melodrammi, delle cantate, delle edizioni....

Ahimè! Questi ultimi minacciavano di sfuggire, in grazia di un tiro birbone, che il Medebac gli aveva giocato all'ultimo momento. L'onesto capo-comico, appena sciolto il contratto col Goldoni, era andato dal libraio Bettinelli, e d'accordo con lui aveva diffuso un manifesto di associazione di cui ecco la parte essenziale:

" Coll'onesto, lodevole oggetto che defraudato non resti il pubblico del proseguimento della stampa delle pregiatissime commedie del celebre Dottor Carlo Goldoni.... Girolamo Medebac capo-comico impresario risolve di continuare la pubblicazione delle 12 già pubblicate dal Bettinelli all'insegna del Secolo delle Lettere in Merceria, e promette le altre 32, che egli ha in mano, 4 per tomo e in quello stato che furono nel teatro rappresentate ".

Era una doppia canagliata, perchè derubava l'autore della sua proprietà e metteva sotto i

torchi le sue opere in uno stato, in cui la sua dignità letteraria non avrebbe mai voluto che apparissero in pubblico: molte scene erano ancora a soggetto, e tutte avevano bisogno di essere ritoccate: *I poeti*[1], *La donna volubile* e *Il sensale di matrimonî*, dovevano essere rifatte di sana pianta.

Era troppo anche per un uomo remissivo come il Goldoni; il quale corse prontamente al rimedio. Si poteva intentare una lite, che, se riusciva bene, avrebbe portato alla proibizione dell'edizione Bettinelli-Medebac; ma un avvocato aveva allora ragione di creder poco nella giustizia umana, e preferì altro mezzo. Corse a Firenze, dove gli era stato indicato uno stampatore onesto nella persona di Luigi Paperini; combinò con lui una edizione migliore di quella veneziana e ne diffuse subito il manifesto. In una lettera, datata del 28 aprile 1753[2], che era diretta ad un amico, ma che fu subito stampata e distribuita, espose pubblicamente ma serenamente le sue ragioni contro il Medebac: più impressionante di tutte, questa, che il Medebac prendeva dal Bettinelli per ogni tomo 200 ducati più 100 copie, che valevano in commercio altri 50 ducati; così intascava 500 ducati per otto commedie, che all'autore aveva pagato 450! E tutto ciò " dopo che queste, per quattro anni, lo hanno arric-

[1] Si tratta della commedia poi intitolata *Il poeta fanatico*, che le *Memorie* pongono avanti al 52.

[2] Lettera dell'avv. Carlo Goldoni ad un suo amico a Venezia. Firenze, Paperini, 1753.

chito, lo hanno fatto si può dir cambiar
stato! „. Perciò egli si sentiva in diritto
fargli la concorrenza con l'edizione Paper
per la quale prometteva non 44 ma 50 co
medie, ordinate, corrette, colle dediche e tu
in 10 tomi, che ai primi mille associati offr
a 3 paoli il tomo, vincendo così anche
prezzo l'edizione Bettinelli.

L'associazione andò benissimo, tanto che
ne tirarono 1700 copie. Per la Toscana l'aut
chiese ed ottenne il privilegio per l'edizi
Paperini, e l'esclusione di qualunque alt
ma a Venezia la privativa legalmente era
Bettinelli. Anche a questo si potè rimedia
500 copie di ogni tomo erano trasportate
confine dello Stato veneto sul Po, e lì u
" compagnia di nobili veneziani „[1] andava
prendere il curioso contrabbando e lo dis
buiva fra i cinquecento associati. Il gover
sapeva tutto, ma onestamente lasciava fa
in un secolo in cui tutto si otteneva per " p
tezioni „, il nostro poeta non avrà trascur
di ottenerne; di una raccomandazione
egli chiedeva per il procurator Foscarini "
doveva difenderlo contro i suoi nemici „[2],
biamo traccia fra le sue lettere.

Così nel giugno di quello stesso anno
teva uscire il primo tomo dell'edizione F
rentina, la quale però all'autore costò sul n
mento la somma non indifferente di 2000 scu
Il Medebac restò scornato, e forse pensò

1 *Memorie*, II, 17. 2 Lettera, 3 nov. 1753.

vendicarsi della sua vittima, che non si era lasciata scannare, prendendo per poeta della compagnia l'antagonista del Goldoni, l'abate Chiari.

Intanto bisognava mettersi all'opera per farsi onore al San Luca. Mentre il Goldoni era a Firenze i comici erano a Livorno, ed egli li raggiunse per studiarli e vedere quello che se ne poteva ricavare. Pur troppo la compagnia valeva meno di quella del Sant'Angelo: la prima amorosa, la Gandini, era vecchia e aveva le solite pretese delle prime donne, sostenuta, com'era, dal marito Pietro, che faceva da primo amoroso; buona la seconda donna Caterina Bresciani, mediocre il Pantalone, fin che non fu sostituito dal Rubini; nessuno abituato a recitare a memoria, tutti indisciplinati, "un corpo pieno di impeti furiosi „ [1]. Inoltre il San Luca, più vasto del Sant'Angelo, esigeva lavori di disegno più marcato che non la solita commedia di carattere borghese, e il pubblico diviso fra lui e il Chiari avrebbe dato ragione, come sempre, a chi avesse saputo far più rumore.

Per queste ragioni dopo due tentativi di commedia di carattere, ma non senza maschere, *L'avaro geloso* e *La donna di testa debole,* che in grazia degli attori inesperti fecero due fiaschi solennissimi, il Goldoni fu costretto a darsi tutto al genere romanzesco, patetico e martelliano. Così ottenne il primo notevole successo del San Luca con quella *Sposa per-*

[1] Lettera a Fr. Vendramin, 17 marzo 1759. (D. Mantovani, op. cit.).

siana, che fu replicata tante volte, che alcu
solo ascoltandola potè trascriverla e pubb
carla, a cui dovette poi far seguire *L'Irca*
in Iulfa e *L'Ircana in Ispahan*; così nacque
La Peruviana, *La bella selvaggia* e le alt
eroine più o meno esotiche, ugualmente i
pastate di pateticume e delle stoppose vir
che amano i popoli meno virtuosi.

È un traviamento dell'arte goldoniana, d
quale però dobbiamo dar molta colpa a
condizioni momentanee infelicissime. L'auto
non era più in condizione da reagire; la ing
titudine del pubblico, che lo aveva dimentica
così presto, lo tormentava e lo avviliva. Chi
dendo il primo anno del San Luca, con
Festino, confessava la sua colpa, e da
personaggio della commedia si faceva co
piangere; voleva che Flaminia (la Gandini) n
complimento d'addio lo scusasse umilment

Chi ad un sistema nuovo balzò quasi di volo
prodigi non poteva fare in un anno solo,

e l'anno seguente (1755) nel Prologo dei *Vi*
giatori[1] metteva quei versi che non si p
sono leggere senza tristezza:

Ciascun che un dì soleva essermi dolce e umano
ora censor diviene e tien le leggi in mano;
a voi si raccomanda, non per questo atterrito,
chi per *sessantadue* volte fu da voi compatito.

[1] Il titolo è rimasto simile nella redazione per m
sica: *I viaggiatori ridicoli* (1756); la commedia è di
nuta *Il Cavalier Giocondo.*

Erano anni pieni di dolore: gli era morta la madre (l'11 luglio 1754), si trovava in continui imbarazzi, l'ipocondria lo aveva ripreso più violentemente; a Milano aveva visto morire all'improvviso, appena uscito dalla scena, il comico Angeleri, che soffriva del suo stesso malore. Il suo corpo era spossato, la sua mente confusa. Di otto commedie promesse per il 54-55 non potè metterne in scena che cinque [1].

Egli era vinto, e sui mutevoli gusti di Venezia trionfava il Chiari.

Trionfava: ma anche a non volerne riversare tutto il torto sul pubblico, bisogna convenire che i trionfi dell'abate erano ottenuti con mezzi, i quali di per sè stessi ne mostravano la debolezza. Ad ogni commedia ben riuscita del Goldoni, egli ne contrapponeva un'altra su per giù dello stesso argomento; già aveva ripreso la storia di Pamela, per continuarla in una *Pamela maritata*; alla *Sposa persiana* subito contrappose una *Schiava chinese*, al *Filosofo inglese* un *Filosofo veneziano*, al *Terenzio* un *Plauto*.

E tuttavia il mondo letterario era messo a rumore; dame galanti ed abati rimatori andavano in visibilio per il Chiari, unico e vero restauratore del teatro italiano. Anzi del teatro universale: in una raccolta di epistole in versi — naturalmente martelliani — *di alcuni*

[1] Le aveva promesse nel *Festino;* di averne potute scrivere soltanto cinque confessa l'A. nella lettera all'Arconati, 5 aprile 1755.

letterati modanesi dirette al signor abate Pie[illegible] Chiari[1] uscite alla luce in quel giro di tem[illegible] che sono come la consacrazione lettera[illegible] della gloria teatrale del Chiari, l'abate Giov[illegible] Battista Vicini[2] non si perita a gridare [illegible] faccia al suo collega:

> Tu agli Europei talenti campo novello apristi,
> nuovo comico mondo tu, Chiari, discopristi.

Era l'opinione dei ben pensanti, i quali n[illegible] digerivano bene la commedia che sferz[illegible] morde. Il loro giudizio, di cui è portavoce [illegible] Vicini, era questo:

> Il gallico Molière
> è vero che per gli attici sali è un Plauto novello,
> . . . .
> ma indecenti caratteri vederci in scena fa.....

In Italia fortunatamente

> un comico Romano
> esiliò dal.... teatro ogni uso strano.
> O Medebac tu fosti ristorator primiero
> de l'Italiche scene....

Per merito del Goldoni? Oh! no....

[1] *Della vera poesia teatrale, epistole poetiche*, [illegible] Modena, Soliani, s. d. ma dopo il 1753.

[2] Una ipotesi, ma senza valore, del Löhner, identifi[illegible] rebbe in questo abate Vicini quel martire della ga[illegible] teria, che il G. aveva visto esposto alla berlina, a [illegible] dena, nel 1728, di cui abbiamo accennato al c. II. Il [illegible] RETTI nella *Frusta letteraria*, n. 24, arcadizza il [illegible] nome in quello di Egerio Porconèro.

Di più chiese un soccorso, onde fosse perfetta
la teatral fatica, Chiari, tua musa eletta....
. . . .
Tu il comico lavoro, che pure è poesia,
di partir dai buoni versi non opri la follia....

e neppure di

....avvilire a commedia i caratteri....
di nobili e soldati, di dame e di poeti.

E concordi col Vicini, Francesco Renzi, il canonico Tori, tutta gente che non doveva aver punto gradito la corbellatura del "poeta fanatico", si squarciavano la gola e consumavano le penne d'oca ad esaltare il poeta che aveva bandito dal teatro la incomoda verità, per lasciarvi solo gli affetti tenerelli e cortesi:

Più del riso gli affetti commuovono le genti....

Il Chiari, più intelligente dei suoi preconi, rispondeva che della riforma qualche merito poteva essere lasciato anche al Goldoni, e, sia detto a suo onore, per parte sua non attaccò mai troppo direttamente l'antagonista. In una scena della *Donna di spirito* (1754) cercava di riprodurre le animosità dei due partiti, ma preferiva che gli altri si azzuffassero, piuttosto che entrare nella zuffa egli stesso. Non mancavano i buoni amici che lo incoraggiavano in prosa e in verso.

Via bravo intanto, Chiari, porteve sempre ben,
che diese matti parla de rabbia e de velen.
Voghè, Chiari, voghè, che da do anni in qua
de cento barche almanco avanti ghe se andà.

E tra le persone che non scrivevano,
applaudivano e parlavano, c'era un elemen
che in pratica disponeva della fama, le donn

> Le donne per el più dal Chiari le tegniva:
> co le lo difendeva guai chi le contradiva!
> Proprio le xe portae a star coi colarini,
> grami quei che ghe toca i so cari abatini.
> Bisogna compatirle se le ha sto pregiudizio,
> i ghe commoda molto, i è sempre al so servizio:
> i altri galantomeni gha tutti el so da far;
> ma quei, co i ha dito messa, no i ga altro da far.[1]

Una volta di più, nella Venezia del '700,
donnetta, era di balla colla *messetta.*

Il Goldoni fremeva, ma si teneva lonta
dal pettegolezzo; aveva caro che gli amici
difendessero, ma preferiva quelli, come il F
berti, che lodavano l'opera sua senza tratta
l'avversario di "gufo" o di "corvo"[2].

Come ogni organismo veramente sano
in sè le resistenze per reagire al male, prin
che si propaghi, egli potè uscire presto da
stato di sconforto in cui le avversità impro
vise lo avevano gettato. Il buon genio na
rale lo salvava dagli errori degli altri e anc
dai suoi. Bastavano i martelliani: "dell'inca
tesimo dei versi il popolo si va annoiando
la prosa è quella che nelle commedie di c
stume nostro dee prevalere"[3]; e ritorna

[1] Anonimo in un ms. Correr, citato da V. MALAMA
Il Settecento a Venezia, Torino, Roma, 1891, pp. 56.

[2] In favore del G., il Gesuita Roberti scrisse un p
metto: *La commedia.* Lo ringrazia il G. in una lett
(epistolario Masi) del 5 aprile 1756.

[3] Lettera di G. all'Arconati, 5 aprile 1755.

al buon tipo della sua commedia colle *Smanie per la villeggiatura* e colle *Donne de casa soa.*

Quale fosse il suo giudizio sui suoi nemici, sapeva significare allegoricamente ma chiaramente nelle sue commedie, quando gli se ne presentava il destro. Chi si prenda la pena di leggere una qualunque delle tragicommedie martelliane del Chiari, riderà di gran cuore ritrovandone poi una caricatura lepidissima, nel signor Grisologo, dei *Malcontenti,* commediografo principiante che fa scappare tutti gli ascoltatori con la sua commedia *La vita di Cromwell, protettore dell'Inghilterra,* dove c'è una cameriera che alla moglie di Cromwell, impensierita per la sorte del marito assente, si rivolge con dei martelliani di questo genere:

Sì, sì, padrona mia, subito, immantinente
ricercherò il padrone, di cui non si sa niente:
Voglio in questa giornata trovarlo a tutti i patti;
dimanderò di lui, fin, per trovarlo, ai gatti.
Quinci e quindi fiutando qual cacciator mastino,
ritroverò gli effluvi, ch'ei sparsi ha nel cammino;
perchè da tutti i corpi sien buoni o sien malvaggi (*sic*)
l'esalazion si spargono fatte a guisa di raggi;
onde, qual fido cane scopre l'errante cerva,
io scoprirò il padrone, fedelissima serva.[1]

Grisologo, e perciò il Chiari, mentre scrive-

[1] *I malcontenti,* II, 12. In occasione della rappresentazione di questa commedia, l'Agazzi, segretario dell'*eccel.mo Magistrato della bestemmia* (che includeva la censura teatrale) disse al G. che bisognava finirla; osservò il G. che anche il Chiari aveva satireggiato lui nel *Plauto:* allora l'Agazzi promise che avrebbe fatto smettere anche il Chiari.

vano roba di questo genere, si proclamavano — non sussulti la grande ombra di Will — imitatori di Shakespeare. È vero che almeno Grisologo lo chiamava Sachespir.

Convinto della intrinseca debolezza del suo avversario, il Goldoni si rinfrancava, e con sicura coscienza scriveva, nell'agosto del '55, al Vendramin, che se per un poco aveva dovuto indietreggiare, ora "si sentiva sicuro di vincere il Chiari".

Maggior noia gli recava un'altra banda di avversari che lo attaccavano in un altro punto, nella scarsa purità e scarsissima eleganza del suo linguaggio; ma anche di costoro si rideva abbastanza placidamente, personificandoli nel cruscheggiante "Cavalier del Fiocco" che è introdotto a rimar sdruccioli e a dir goffaggini nel *Torquato Tasso.*

Gli originali del cavalier della crusca e del frullone, *non fiorentino,* ma tenero dei riboboli, erano i veneziani accademici granelleschi.

*
* *

Per sentir meno i triboli di una gloria difficile e mal sicura, Goldoni aveva la distrazione faticosa di un lavoro incessante, di cui, come ho detto, quello del teatro del San Luca non era che una parte. Le condizioni migliorate non erano tali ancora da permettergli un po' di pace; e di questo non si terrà mai abbastanza conto nel giudicare la natura del-

l'opera sua. Al Lami, il fiorentino editore delle *Novelle letterarie*, così si esprimeva (lettera 18 febbr. 1758): "Lei mi dirà: scrivi meno e scrivi meglio; ma in Italia chi scrive poco, mangia poco „. E all'abate Vicini, il quale, vista oscillare la stella del Chiari, si era avvicinato al Goldoni, sempre conciliativo e pronto a dimenticare (lett. 12 settembre 1757): "Le monache mi tormentano, ed i matrimonii mi seccano, ora specialmente che Amore mi fa essere impiegato per gli altri e non vuole impiegarsi per me „.

Ma non c'era modo di esimersi; i versi d'occasione soltanto davano al poeta un certo carattere ufficiale, che poteva portare poi favori e magari pensioni. — Nel gennaio del 1757 a Versailles l'Amiens tentò di assassinare Luigi XV; ed ecco anche il Goldoni a esprimere la sua problematica gioia per lo scampato pericolo in un *Te deum,* che fu cantato alla Corte di Don Filippo di Borbone, Duca di Parma, genero del re francese.

Anche a lui era venuta un po' di fortuna per quei meriti che sentiva minori. I melodrammi buffi, dei quali oramai aveva messo insieme una bella figliolanza, quantunque ogni tanto protestasse di non volerne scrivere più, gli procurarono un invito alla Corte di Parma, dove andò nel marzo del 1756; tre ne scrisse, che, musicati dal Ferrandini, dal Mazzoni e dal più famoso Piccini, piacquero al principe e ai cortigiani della Corte elegante e illuminata. Si ricordi che in quel

tempo arbitro del governo era il Du Till
uno dei più acuti ministri riformatori c
abbia avuto il secolo XVIII.

Il Goldoni ritornò a Venezia con una g
tissima impressione della cortesia di quei
gnori Italo-Francesi, della bellezza della vi
di Colorno, e, quel che valeva meglio, c
una pensione di tremila lire annue, co
poeta del Duca, senza nessun obbligo di sc
vere; le commissioni gli sarebbero state
gate in più, volta per volta.

Questo riconoscimento ufficiale della fa
del Goldoni non fu senza influenza nei r
porti del poeta comico col suo principale.
fatti pochi mesi dopo (il 14 ottobre), si str
ciò il vecchio contratto e se ne formò u
nuovo, per cui il Goldoni si impegnava
dare otto o nove commedie all'anno, che l
tro si obbligava a compensare con 100
cati ciascuna, e di più gli accordava "
mera sua volontà„ altri 200 ducati di reg
all'anno.

Si dica quel che si vuole, ma la sicure
di una decente vita materiale è migliore is
ratrice d'arte che la miseria; specialme
per un uomo che aveva, come allora il G
doni, raggiunto la cinquantina pensiero
Un effetto della rinnovata serenità del po
si può subito riscontrare nei grandi success
i primi decisivi del San Luca — ottenuti nell'
tunno e nel carnevale di quell'anno 1755-
— i successi dell'*Amante di sè stesso,* che
una commedia di carattere, e del *Campi*

che è una rappresentazione della vita popolana. I trionfi della trilogia *La villeggiatura*, per rammentare solo quelli delle opere più vitali, confermeranno nei successivi anni comici il felice ritorno del poeta alla sua maniera migliore e quello del pubblico al suo migliore poeta. Declinava invece definitivamente la fortuna del Chiari; due sue nuove commedie al Sant'Angelo, nell'autunno del '56, e due fiaschi. “Medebac — scrisse ad un amico il Goldoni, con un compiacimento troppo umano per esser rimproverato — Medebac la fa assai magra „[1].

A leggere le *Memorie* a questo punto parrebbe che la vittoria fosse stata completa; il vecchio, ottimista sempre, ricorda soltanto che a lui si eran dichiarati favorevoli i migliori ingegni d'Italia, primo di tutti il conte Gasparo Gozzi: “Non c'erano strepiti, nè partiti „.

Noi, che non abbiamo il dovere di perdonare nessuna ingiuria, dobbiamo invece rammentare la più fiera battaglia che fosse mai stata mossa contro lo scrittore e contro la sua opera, la battaglia che aveva avuto la prima fazione d'avamposti nelle critiche dei Granelleschi[2].

Erano costoro i membri di una accademia semi-seria — fondata nel 1747 — la quale prendeva quel nome curioso da una parola, di

1 Lettera, 30 ottobre 1756.

2 Per i Granelleschi e la lotta fra il G. e Carlo Gozzi ci riferiamo alla mirabile introduzione preposta da E. Masi alla sua edizione delle *Fiabe* di C. Gozzi. Bologna, Zanichelli, 1884.

cui non sarebbe decente qui spiegare il significato originario; l'intento, che si proponevano, non sarebbe stato nè dispregevole, nè inopportuno; in tempi di barbarie linguistica, mentre, colla scusa di imitare la scioltezza della lingua francese, si parlava e si scriveva in italiano un po' peggio che bestiale, e i letterati che facevano pompa di eleganza possedevano un vocabolario poco più ricco, ma forse meno proprio, di quello delle serve, i Granelleschi osarono proclamarsi "difensori della lingua letterale italiana„. Che abbiano fatto di praticamente utile per difendere la derelitta non sarebbe facile dire; perchè le loro adunate avevano su quelle delle altre accademie, l'unica superiorità di essere facete; tanto facete che saremmo tentati di crederle fatte a parodia della infatuazione accademica imperversante. Inoltre, a giudicare dal modo di scrivere che essi stessi adoperavano, non si direbbe che tutti gli accademici potessero offrire i loro scritti per modelli delle virtù linguistiche, che dicevano di voler restaurare. La persona del loro presidente, onorato col titolo fallico di "arcigranellone,„ il prete Sachellari, un imbecille, su cui si sfogava il sordido buon umore degli accademici, non era davvero indicata per dare autorità al nuovo corpo letterario ed alla sua causa.

Tuttavia in quanto sorsero a criticare quello che nell'opera goldoniana vi è di veramente difettoso, la scarsità e la impurità della lingua,

non avrebbero per nulla demeritato davanti al giudizio della posterità. Ma ben presto la critica ragionevole si invelenì; dimenticò le giuste ragioni da cui si era mossa, e perse ogni diritto ad essere tenuta in considerazione, per la indegnità dei suoi metodi e delle sue espressioni. Scomparve l'intenzione letteraria — fosse seria o burlesca poco preme — dell'accademia, e rimase in campo l'accanimento di un uomo, Carlo Gozzi.

Stranissimo tipo d'uomo che male può esser compreso da chi si immagina un settecento tutto incipriato e madrigalesco; animo un po' da Don Chisciotte e un po' da brigante di strada, ingegno fantastico e volgare, coraggioso e pur bugiardo; uccello da preda per certe altezze e forze di volo, ma piuttosto avvoltoio che aquila. Nobile — ma non patrizio veneziano — di poche fortune, figlio di una famiglia devastata dalla poesia e dalle inimicizie fraterne, era venuto su torbido e pronto agli scherni. Tornato a Venezia dalla Dalmazia, dove aveva militato nella prima gioventù, si era gingillato come tanti altri a far versi per nuove spose e monacelle; poi era stato gran parte dell'Accademia granellesca, sfogando nelle burle la sua febbre di malcontento.

Il pretesto della battaglia era letterario; contro la mala italianità del Chiari e del Goldoni e contro l'uggia dei martelliani cominciò a prendersela Carlo Gozzi d'accordo coi suoi Granelleschi, i quali affermavano di adoperare i versi di quattordici sillabe per scopi tutt'altro

che intellettuali[1]. Ma la ragione dell'odio n
trito dal Gozzi contro i due commediograf
più contro quello migliore era d'altra natu
era odio politico.

Egli probabilmente non aveva mai letto
Leviathan di Hobbes, ma si sarebbe trov
d'accordo col filosofo inglese nella esaltazio
della forca come sistema di governo. Att
cato fermamente all'ordine fondato sull'aris
crazia e sulla religione, egli considerava co
una laida immoralità ogni attacco anche mo
indiretto contro questa costituzione socia
non nascondeva a sè stesso la debolezza d
classi dominanti, ma giudicava sacrilego
osasse rivelarla anche nelle forme più mi
rate. Odiava la plebe come il mastino, anc
se mal nutrito, odia il mendicante.

La sua concezione letteraria era coere
colla sua concezione politica. L'arte per
non poteva essere che aristocratica, rapp
sentatrice di azioni eroiche in forma eleva
e particolarmente la commedia voleva c
fosse divertimento senza conseguenze, chi
sata ma non satira; perciò non ammette
se non la commedia dell'arte, che non pote
aver influenza sulla plebe, e che per di p
aveva il merito di essere una antica glo
nazionale. C'era del sentimento morale e
triottico nella sua rabbia di sbirro.

[1] La citazione, che non è opportuno riportare, si può
gere nello studio di NICOLÒ TOMMASEO, *Pietro Chi
le lettere e la moralità del suo secolo,* inserito nella
ria civile nella letteraria, Torino, 1872.

Per lui il gran torto del Chiari era quello di essere un “ sacro disertor „ che corrompeva l'ordine sociale colle sue commedie, in cui talora la passione trionfava sul dovere, e il torto del Goldoni quello di esaltare il ceto medio e inferiore o anche soltanto di trarre da esso il motivo delle sue invenzioni “ con un pubblico mal esempio contrario all'ordine indispensabile della subordinazione „. Ma quest'ultimo era la sua bestia nera, se per dieci anni sbavò tossico contro di lui, in una serie di scritti giambici, che sarebbero bastati a sfogarsi non contro uno, ma contro cento nemici.

Aveva incominciato coi Granelleschi a deridere le discussioni dei Chiaristi coi Goldonisti, che mettevano Venezia in scompiglio; poi, risolutamente prendendo per sè tutta l'impresa, aveva scagliato contro i due autori una mazzata, che forse sperava mortale. Questa è: *La tartana degli influssi, lunario per l'anno bisestile 1756*, in cui il Goldoni e il Chiari sono presentati come due ciarlatani che si battono con spade di legno per attirare i gonzi e fare concordemente quattrini.

Tante ingiurie erano affastellate nel lunario, che il Goldoni, uscendo dalla sua indifferenza, gli rispose, brevemente però e non direttamente, una notando che quei “ versi da spaventare befana „ avevano il torto di non provar nulla:

> Chi non prova gli assunti e gli argomenti
> fa come il can che abbaia alla luna.

Il Gozzi riattaccò furiosamente; la rabbia,

un po' vera e un po' riflessa, gli suggerì t
zine e sonetti gonfi di ingiurie volgarissim
che colla questione letteraria non avevan p
che vedere. Come un monello di strada in
tava i suoi compagni a tormentare la vittim

Amici, eccol di qua, bassotto e grasso,
corriamgli incontro, attraversiamgli il passo
diamgli dei pizzicotti nei pippioni.

Con troppa ingenuità il Goldoni, risponden
nella *Tavola rotonda*[1], mostrava di crede
che la ragione di tanto assalto fosse ne
poca toscanità del suo dettato, e si scusa
quasi se non aveva potuto bere abbastan
" le pure onde dell'Arno ".

Si incaricò il suo avversario di toglier
ogni illusione sulle cause del suo furore,
una composizione, in cui l'odiosità dello sco
non ci impedisce di ammirare la bizzar
originale dell'ingegno. Nel *Teatro Comico*
l'osteria del Pellegrino tra le mani degli A
cademici granelleschi il teatro goldoniano
figurato da un mostro simbolico, in figu
d'uomo, " grossa e goffa ", con quattro facc
e ragionante per quattro bocche, ma c
un solo cervellino. " Con una contraffac
le maschere ", ma " con poca grazia e mo
disonestà ". Il popolo applaudiva; ma appe
dava segni di annoiarsi, ecco aprirsi l'alt
bocca, quella che significava la commedia
carattere. " Vestiva le sue persone di car
teri palesi caricandoli oltre naturalezza, e c

1 *Per nozze* Contarini-Venier.

una prosaccia fetente, faceva dialoghi sconnessi non lasciando mai le lascivie e l'adulazione verso il popolo „. Altri applausi e poi altri sbadigli. Allora si apriva la terza bocca, simboleggiante le commedie romanzesche in versi, e infine la quarta, la commedia popolare “ fingendo la Catterina e la Maddalena, pettegole, sfacciate, in contrasto per gli amori o per la gatta.... il conte forestiere innamorato della lavandaia di Venezia, la dama strapazzata dalla baldracca....[1] Ma c'era nel mostro un'altra bocca ancora, posta sotto i panni, in mezzo all'epa, la quale parlò ai Granelleschi: “ Campioni e difensori del vero, scusate in carità le strane e diverse cose fatte e dette dalle quattro bocche che sono nel capo.... e bastivi sapere che tutto fu fatto per amor mio e non per altro. Io mi vi raccomando „.

La satira fu nota prima di uscir per le stampe. Il Goldoni ne conobbe il contenuto; la flemma quella volta non gli poteva bastare. Corse al riparo unico possibile, quello di far impedire da chi poteva la pubblicazione del libello sciagurato. Peccato che Giacomo Casanova fosse ai “ Piombi „ a scontare una certa quantità di peccatuzzi messi insieme in varii tempi e luoghi; il canagliesco partigiano dell'onesto Goldoni avrebbe forse mantenuto una certa promessa fatta prima al Chiari, quella di far applicare sulle aristocratiche e acute spalle di Carlo Gozzi “ un cargo de bastonade „. Sarebbero state bene come il basto al ciuco!

[1] Allude ai *Pettegolezzi delle donne.*

* * *

Scrivendo del commediografo sorrident
pare che si debba dimenticare la parola “ d
lore „; non pare possibile che anch'egli abb
curvato la fronte per sollevarla con un s
spiro, che non fosse quello di Lelio innam
rato. Eppure vi sono dei momenti nella su
vita di cui non si può non sentire la sua am
rezza. Vi sono dei momenti in cui lo si i
dovina accorato e avvilito.

I nuovi trionfi delle nuove commedie
soddisfano, ma non lo consolano. Venez
stessa non gli piace più tanto: l'oro di S
Marco si scolora ai suoi occhi, il gaio cicale
cio dei campielli gli suona come una musi
uggiosa. Nel suo pensiero si affaccia timi
una nuova idea: altri luoghi, altri uomi
potrebbero forse concedergli più serena
gloria, che la patria gli concede così sgarb
tamente. I suoi amici più cari non sono v
neziani: il caro Capacelli è un bolognese; G
briel Cornet, agente del Duca di Baviera,
Francese: volentieri fa conoscenza con de
stranieri, con Madama du Boccage, col Grosle

Più che a lavorare per il San Luca si
verte a scrivere le commediole che l'Albe
gati domanda per il suo teatro di gentiluomin
Il cavalier di spirito, *L'apatista*, *La locan*
della posta, *L'avaro*. Pensa con nostalgia a
villa di Zola, tutta diletto e cortesia.

Perciò fu contentissimo quando, nella qua-
'esima del '58, gli venne l'occasione di andare
ι Roma. Il successo che ottenevano al teatro
' Capranica „ alcune sue commedie aveva per-
ιuaso a invitarlo a sostener le sorti di un al-
ro teatro romano, il " Tordinona „. Il Goldoni
ιon poteva illudersi troppo sulle condizioni
lell'arte comica negli stati del papa, dove,
ιltre le solite, c'era quell'altra difficoltà di
lover far recitare gli uomini nelle parti di
lonna; se fu pronto ad accettare l'offerta è
ιegno che in quel momento era abbastanza
ιeccato di Venezia, del Gozzi, dei suoi comici
ι anche un pochino di n. h. Vendramin. Pre-
ιarate le commedie per la stagione imminente
lel San Luca, nel novembre ('58), in compa-
;nia, come sempre, di Nicoletta, per Bologna,
ιoreto e le Marche arriva alla città eterna.
Non chiediamo a lui delle impressioni poe-
iche: non gli si fa nessun torto a non attri-
ιuirgli nessuna commozione particolare alla
ιrima vista di San Pietro, lontano emergente
ome un monolito nella solitudine della cam-
ιagna.

Uomo di mondo, egli seppe subito accomo-
larsi benino nella società romana, che era
lifferente dalla veneziana soltanto in ciò, che
ι luogo dei patrizi del libro d'oro, c'erano
ardinali e nipoti di cardinali, e invece di
ιolti cavalierini e molti abati, c'erano mol-
issimi abati con pochi cavalieri. Un abate
ιpolloni lo volle in casa sua, ed egli si adattò
'olentieri ad una ospitalità tanto cordiale che

finiva coll'essere imbarazzante[1]. Il card
Porto Correro mise a sua disposizione la
carrozza; e il papa Benedetto XIV, rice
dolo, gli parlò per tre quarti d'ora, in v
ziano, dei suoi nipotini e delle sue nipo

Al Tordinona però c'era poco da far
commedianti erano inesperti, e il pubb
molto popolare, era abituato a Pulcinell
alla Popa. Il tentativo di far recitare a
comici e far applaudire a quegli spett
una commedia come la *Vedova spiri*
doveva risolversi in un fiasco, e un fia
fu. Poco male: per il buon nome bastav
i trionfi continuati della *Pamela* al Capra
e una specie di intermezzo giocondo
buffonesco[2], che interpose fra gli atti
farse sconclusionate degli attori roman
poletani.

Le notizie poco consolanti che venivan
Venezia, il malumore epistolare del
pramin lo attaccavano sempre più a R
Volentieri si sarebbe spinto anche più i
a Sua Eccellenza padrona scriveva —
giurerei che dicesse tutta la verità — di a
degli inviti " fortissimi „ per andare a Na
argomentava che il successo mediocre
ultimi suoi lavori rendevano anche più
portuna la sua assenza da una città ch
lui era stanca, e cavillava perciò sul
tratto, osservando che in esso si parlav

[1] L'Apolloni gli servì poi di modello al Fabrizio
Innamorati.

[2] *Arcifanfano re dei matti.*

dieci anni, ma non di dieci anni " continui "[1]. Il Vendramin, che, a modo suo, del Goldoni aveva molta fiducia, rispose picche: e dopo aver tirato in lungo fin che fu possibile, il poeta si decise a lasciar Roma, nel luglio del '59. Le lasciava come ricordo una *Pamela maritata*, che doveva far le spese del prossimo carnevale; e ne riportava cortesie molte ma danari pochi, tanto è vero che da Bologna doveva chiedere al Vendramin una anticipazione di 100 ducati.

Poco gaio quel lento ritorno a Venezia: guastata la simpatica sosta bolognese dal pensiero di trovar qualcosa da ridestar gli entusiasmi dei suoi difficili compatriotti. Dopo essersi scervellato un pezzo fece la sua proposta al patrizio impresario, una proposta che in fondo ha maggiore novità apparente che reale: si trattava di presentare al signor pubblico nove commedie nuove, corrispondenti alle nove Muse, e intitolare la serie *Il monte Parnaso.* Pare che allora la mitologia godesse ancora di una certa popolarità. Clio era la musa della storia, dunque una tragedia storica, *Gli amori di Alessandro Magno*; Tersicore della danza, dunque un divertimento a base di minuetti, *La scuola di ballo;* Melpomene della tragedia, ed ecco un tragedia, l'*Artemisia;* Erato dell'amore, ed egli ne farà una commedia, in versi sciolti e sdruccioli (viceversa fu prosa piana) *Gli innamorati,* e così via per Euterpe, Urania, Calliope, Poliimnia, Talia.

[1] Lettera al Vendramin, 17 marzo 1759.

Fortunatamente Talia prevalse, e anch
le nove opere del *Monte Parnaso* preval
le commedie, le quali colle rispettive
hanno dei legami molto poco significan

Il progetto era fatto; bisognava scrive
commedie, e pur troppo senza aver più
tusiasmo di nove anni prima. Grande
siasmo non c'era neppure da parte del
dramin, il quale faceva e rifaceva i cont
convincersi che la messa in scena di
spettacolose non si risolvesse in un fallim
Le decorazioni per l'*Alessandro Magno*
rebbero 30 zecchini, 28 ce ne andavan
stipendi, totale 58, cioè 1300 lire; ma la
setta nelle serate migliori non dà più d
lire. E cinque repliche, chi le assicura?

Il Goldoni non nascondeva più la sua
pazienza. Tra il Vendramin e i comici
vano a chi meno si curava di lui; i co
si leticavano e protestavano per le dist
zioni delle parti; il Vendramin non a
accettato nella Compagnia, nell'umilis
" ruolo „ di terzo amoroso, il giovane Si
che il Goldoni aveva raccomandato co
teresse paterno. Questi, esaurita la pazi
rispondeva: " Capisco benissimo che E
annoiata di me „, e si dichiarava dispos
andarsene subito.

Questo poi no: ostentare indifferenza
il poeta comico, magari permettere che
gnori comici mormorassero di lui semb
forse al nobil uomo una necessità po
per impedire che egli cominciasse a

legge; ma a disfarsene non pensava affatto: quel cervello poteva dare ancora molto succo, prima di esser buttato via.

Quindi l'impegno è mantenuto: si mostra qualche deferenza, almeno a parole, verso il Goldoni; si accetta la sua idea delle nove commedie del *Monte Parnaso*.

Si rappresentano con fortuna sufficiente nell'autunno del '59 e nel carnevale del '60. Il genere a cui apparteneva la maggior parte di quei lavori non era quello, che il Goldoni aveva finito per riconoscere suo veramente; ancora dei versi, non tutti martelliani, ancora dei romanzi. Era il pubblico che li esigeva, e li imponevano i comici molto più amici del pubblico che dell'autore. Se non fosse stato così, perchè avrebbe anche lui tratto dal Voltaire una *Scozzese*, dopo che al San Samuele si era data una *Vera scozzese* e il Chiari aveva esposto al Sant'Angelo *Una bella incognita?*

Povero Chiari! Era finito l'autore che aveva promesso di scriver commedie fino all'ultimo dei suoi giorni; il favore del pubblico lo abbandonava; non bastava più, per farsi proclamar vincitore, lo scherzare, nei prologhi, sugli intercalari buffi del suo nemico d'arte:

Per Diana, figuriamoci, per Diana baccarana.

Anche i suoi partigiani volevano a tutti i costi novità, novità, ed egli non poteva. Perciò a poco a poco rallentò la sua operosità drammatica, e dopo pochi anni lasciò definitivamente il teatro, di cui da vecchio

nel *Teatro moderno di Calicut* scrisse c
ben poca dolcezza di ricordi.

Queste nuove condizioni di fatto rendeva
possibile una conciliazione tra i due avv
sarii di una lotta lunga, ma non mai tro
aspra. In faccia al mondo ogni animosità
il Chiari e il Goldoni non esisteva più
che il primo chiamava il secondo "degn
simo comico, vate, poeta, amico", e il
doni con esagerazione che sa di comico,
una anacreontica, gli rispondeva:

> Sì, tu sei l'aquila,
> io la formica,
> tu voli all'apice
> senza fatica,
> mia Musa ai cardini
> salir non sa.[1]

E in cuore, aggiungeva: — Perchè a sa
sui trampoli, come fai tu, c'è da ruzzolare
ogni passo, come ruzzoli tu, amico vate —
giudizio che egli faceva del Chiari non pot
mutare per le mutate relazioni: è noto
per dire di aver la testa molto confusa
soleva dire: "Ho una testa come il Chiari

E per conto suo ritornava all'arte semp
e schietta da cui il traviamento dei temp
aveva traviato. Egli sentiva che ci sare
stato da dar delle novità anche senza usc
dal genere che a lui pareva il solo vero n
commedia; i "caratteri" non erano davv

[1] Per la conciliazione tra il G. e il Chiari, Cfr. M
Le Fiabe di C. Gozzi; introduz., pp. LXVII.
[2] Lettera all'Albergati, 20 aprile 1762, (Epistolario M

esauriti; a Roma ne aveva studiati tanti, da farne una provvista ricchissima, eppure non se ne poteva servire, perchè erano "coperti da certe divise interdette e lo spogliarle di queste è lo stesso che far vedere una dama disabbigliata„.[1] Lasciamo stare la convenienza del paragone, ma leggiamo le parole che vengono dopo, le quali mostrano la sola ragione dei suoi erramenti artistici:

" La commedia si abbevera ad un vasto fonte, ma alcuni rivi più fecondi non soffrono esser toccati e alcune volte le conviene soffrire l'astinenza nella abbondanza; quindi è che esaurite le comuni sorgenti, conviene che si rivolga all'oriente o all'occaso e gli spiriti, annoiati della verità ripetuta, si conducono a desiderare o il sorprendente o il ridicolo sciagurato „.

Povero nell'abbondanza.... Proprio così; da Roma si portò il tipo di Fabrizio negli *Innamorati,* ma anche il cardinal Porto Carrero e chi sà quanti altri suoi colleghi paonazzi avrebbero potuto rallegrare la scena italiana!

In mancanza di loro ancora una volta il Goldoni si rivolge al ceto medio e inferiore, e non ostante la materia, che il Gozzi dispregiava come "triviale„, ne trae commedie impareggiabili di verità umana ed artistica: *I rusteghi, La casa nova, Le baruffe chiozzotte, Sior Todaro brontolon.*

Carlo Gozzi con tutte le sue invettive a poco a poco era riuscito: i granelleschi lo avevano lasciato solo in campo, il fratello

[1] Lettera a Gabriele Cornet, 20 aprile 1759, (idem).

Gasparo si era schierato dalla parte del
doni; le picchiate di Dodon della Mazza —
il nome sotto cui si nascondeva nella *Ma*
bizzarra — come quelle di Sancio Pa
cadevano più sugli alberi che sulle sp
Nei *Fogli sopra alcune massime del g*
e costumi del secolo, se la prendeva più
Chiari che col Goldoni, il quale non gli
gusto colle sue risposte indifferenti: l'ing
qualche volta esaurisce sè stessa.

Tante egli ne aveva scagliate, che for
nuove non attecchivano più nella malig
pubblica, su cui egli contava. A consolida
stima risorgente del Goldoni giovò una
venuta d'oltralpe, detta da tale uomo,
l'Europa non ne conosceva più autorevol
mondo della coltura. Il Voltaire, risponden
Marchese Capacelli (19 luglio 1760), aveva sc
del Goldoni quei versi famosi, che conten
una verità assoluta insieme con espress
di cortesia ricercata [1]. Ma la forma di respo
dato al suo giudizio, giovava moltissimo,
chè si arrogava un poco il diritto di giudi
definitivamente la questione: quando m
Natura parla, i critici, suoi umilissimi figli
von tacere.

La *Gazzetta Veneta* [2] pubblicò i versi; un a

[1] Quantunque notissimi, li riferiamo:

En tout pays on se pique
de molester les talens;
de Goldoni les critiques
combattent ses partisans.
On ne savait à quel titre
on doit juger ses écrits;
dans ce procès on a pris
la Nature pour arbitre.
Aux critiques, aux riv
la Nature a dit, sans fei
tout auteur a ses défaut
mais ce Goldoni m'a pei

[2] *Gazzetta Veneta,* N. 45.

giornale li tradusse, un terzo li parodiò. Il Goldoni non fece pompa di inutile modestia, e apertamente disse che quella lode doveva far rinsavire chi aveva mal giudicato l'opera sua, rispondendo al Voltaire con altri versi, che del pari la *Gazzetta Veneta* pubblicò:

La Gloria mia novella
soffrite o malcontenti.
Tacete ove favella
l'oracol delle genti.

Pur troppo tutto questo non era sufficiente a rendere al Goldoni la ingenua confidenza che aveva una volta nel suo destino. Venezia non poteva dargli più di quello che gli aveva dato: il pubblico poteva tornargli da un momento all'altro infedele.

Fino allora aveva creduto che ogni opera teatrale la quale fosse applaudita fosse buona opera d'arte, e l'aveva ripetuto, anche a costo di dar torto alla sua ispirazione. L'argomento che alle sue commedie la gente ci andava e le lodava era stato il più forte che avesse opposto agli improperii di Carlo Gozzi. Allora il Gozzi concepì il disegno di smentirlo col fatto, per dimostrargli che tanto poco il "concorso" può indicare il valore reale d'un'opera d'arte, che anche una buffonata senza senso, anche le capriole d'un orsacchiotto bastano a far andare in visibilio un pubblico[1].

Lasciamo stare la discussione sui fonda-

[1] . . . . Se astratto o in balordia
rispondi: — È sempre buon segno il concorso, —
viva il Goldoni, il Chiari, il Sacchi e l'orso. . .

menti della fama letteraria, la quale ci porterebbe troppo lontano. Come bontà di polemica, la risposta immaginata dal Gozzi era molto più convincente di qualunque invettiva. La risposta fu la prima delle sue fiabe, *L'amore delle tre melarancie* rappresentata al San Samuele il 25 gennaio 1761. — Una fiaba sceneggiata, niente di più: e l'autore spavaldamente la affidava alla compagnia del Sacchi — il più celebre Arlecchino del secolo — perchè la completasse con la indiavolata buffoneria dei suoi lazzi. L'intenzione era semplice; con una bambocciata fantastica, che tutti conoscevano fin da quando le nonne glie l'avevan raccontata al canto del fuoco, si poteva ottenere un successo da disgradare quelli ottenuti dal Goldoni a furia d'arte e di fatica. Nè si ingannò; piovvero gli applausi.

Ma il Gozzi, quando più tardi giudicava le sue *Melarancie* una "inetta favola", si dimenticava che, forse senza volerlo, egli aveva messo, per adoperare la sua frase, "un gran pezzo di cervello" nella bizzarria di quella commedia: che la fiaba in scena era, per quanto se ne possano trovar degli antecedenti nella più antica commedia dell'arte, una grande novità; che nella composizione di quella "fanfaluca" c'era altrettanto spirito d'arte, quanto in una commedia ingegnosa; che il Truffaldino Sacchi era un maestro di umorismo popolare; e infine che a impepare il suo lavoro, ci aveva messo un'infinità di allusioni satiriche tanto per il Goldoni quanto

per il Chiari. Ecco le ragioni del successo. Il mago Celio — il Goldoni — che disputa con la fata Morgana — il Chiari — parlando con termini curialeschi quali si convenivano a chi era stato avvocato, mentre l'antagonista gli risponde con delle volate grottescamente pindariche, molto simili a quelle di Grisologo, fa ridere anche oggi qualche poco; allora, nel fervore della lotta, doveva sganasciare le mascelle degli spettatori. Per il pubblico è sempre stato vero che *tous les genres sont bons hormis les genres ennuyeux*, ed era buono anche il genere fiabesco del Gozzi, perchè non era noioso.

A chi avrebbe dovuto appellarsi il Goldoni per aver ragione in ultima istanza?[1] La posterità ha il difetto di non poter essere chiamata a rac-

[1] Rispose però anche pubblicamente, accorato più che sdegnato, nell'*Addio* che fece dire dalla Bresciani l'ultima sera di quel carnevale. (La data nell'edizione Colombani lo riferisce al 1763; giustamente il Masi la riporta al 1761 o '62; ma deve essere il '61, perchè un anno dopo, quando il Gozzi faceva rappresentare il *Re Cervo* e la *Turandot*, fiabe non polemiche, non avrebbe avuto ragione di essere).

Del poeta no parlo, el soffre, el tase
perchè a lu no ghe fa nè ben nè mal;
el pubblico el respeta, el se compiase
che dei discreti el numero preval.
Solamente el se lagna, e ghe despiase
che se dise che el guasta la moral,
e che pene lo scriva venerande
con parole sporchissime e nefande.

. . . .

Avilirme i voria ma me ne rido,
ghe vol altro che fiabe a farse onor
e maghi e strighe e satire e schiamazzi,
le vol esser comedie e no strapazzi.

La controrisposta del Gozzi fu brutale:

Savemo che le fiabe sulla scena
a un poeta no basta a farse onor,
ma per sie zorni avemo fatta piena
e nu femo l'onor e el disonor;
almanco se le fiabe no corona
le ga de bon che chi le fa le dona.

colta prima di esistere. E Goldoni non poteva ri-
tirarsi nell'ombra aspettando il fatale cammino
della verità. Non più giovane, dopo aver lavorato
e lavorato, aveva il diritto di essere stanco[1].

Per liberarsi dai critici che volevano rovi-
narlo, dall'impresario che voleva esaurirlo, si
decise di abbandonare per qualche tempo la
patria. Aveva sentito parlare di un paese dove
all'opera dell'ingegno era resa giustizia, dove
a chi meritava non era scarseggiato il pane
alla Francia, a Parigi. Il desiderio, non ancora
preciso, covava da un pezzo nel suo cuore
fin dal 1758 (29 aprile) scrivendo all'amico Cor-
net, che si recava in Francia, accennava a
desiderio di essere con lui: "La distanza in
cui siamo scema la tentazione; se fossimo più
vicini potreste mettere in apprensione Ven-
dramin e lusingare fieramente l'abate Chiari,

Al desiderio successe il fatto. Qualcuno parl
a Parigi del comediografo italiano, forse l
stesso Cornet; l'elogio del Voltaire ne ga
rantì la bravura ai francesi. Lo Zanuzzi ch
dirigeva la commedia italiana di Parigi, prov
a tradurne o meglio a ridurne qualche com
media, che piacque. Si opponevano i France
che erano insieme cogli Italiani alla *Coméd
Italienne* di Parigi; ma le loro resistenze fu
rono vinte, e lo Zanuzzi in nome dei gent

[1] Nel *Capitolo per nozze Barbarigo-Lippomanno* scrivev

Tre lustri son che dal mio scarso ingegno
vo spremendo il midollo, e quanto lice
a me sperar, giunsi dell'opra al segno.

Ma non dura fortuna ognor felice,
e temer posso da colei gli oltraggi
ed all'imo cader dalla pendice.

luomini di Camera del Re, sovrintendenti degli spettacoli, invitò il Goldoni a recarsi a Parigi per qualche tempo a dirigere il teatro italiano: l'ambasciatore francese a Venezia sostenne la richiesta dello Zanuzzi, e il Goldoni accettò l'offerta con gioia evidente.

Il Vendramin, appena avuta notizia delle trattative correnti, si rivolse a Giovanni Fontana, segretario dell'ambasciata veneta a Parigi, per farle interrompere [1]. Ma non vi riuscì e dovette acconciarsi a modificare il contratto del '59, permettendo al Goldoni di andare a Parigi, col patto di completare i dieci anni d'impegno al suo ritorno; nel frattempo il Goldoni si obbligava a non trascurare il San Luca, mandando ogni anno qualche commedia, diversa, ben inteso, da quello che avrebbe rappresentato a Parigi. Questo fu stabilito il 2 marzo 1762.

Con la gioia di un fanciullo, a cui l'andare in luoghi nuovi apre il cuore a ogni specie di speranze, il Goldoni si preparava a partire per Parigi nella primavera di quell'anno. Ma il presentimento di lasciare forse per sempre la sua Venezia, lo angustiava con secrete melanconie. Il suo addio è nell' ultima commedia tutta veneziana *Una delle ultime sere del Carnevale di Venezia,* un titolo che pare una profezia. Una volta tanto anche il Goldoni è scrittore allegorico. Anzoleto, disegnatore veneziano che serve i telai del tessitore Zamaria, invitato ad andare a esercitar l'arte sua in Moscovia, è l'autore che è sul punto di lasciare i teatri di

[1] Lettera 28 Agosto 1761.

Venezia per quelli di Parigi. È notevole quan
pena egli si dia di spiegare al pubblico gli an
cedenti dell'invito, a difendersi dall'accusa n
inverosimile, di aver intrigato per farsi in
tare, e come apertamente si impegni a la
rare, anche lontano, per i suoi antichi padro

La tristezza che si congiunge ad ogni
bandono, che getta una luce di simpatia
che sul male, quando viene l'ora in cui
se ne stacca, gli fa apparire bello e desi
rabile tutto quel mondo, che sta per diven
il suo mondo passato e lontano: l'aspro V
dramin, per effetto di questa commozio
si muta nel benigno Zamaria; tace la l
degli invidiosi; l'amore della patria si tra
gura nell'amore per Domenica; più fortun
del Goldoni, Anzoleto finisce per condursi s
il suo amore, ma il suo addio non è per
meno commosso di quello del poeta [1]. Legg
questa commedia gaia, e vi accorgerete
chi la scriveva aveva voglia di piangere.

[1] III, 13. "Mi scordarme de sto paese? De la mia
ratissima patria? Dei mii patroni? Dei miei cari a
No xe questa la prima volta che vago via, e sempre
son sta, ho portà el nome de Venezia scolpío nel cuor;
sempre recordà dele grazie, dei benefizi che ho ricev
ho sempre desiderà de tornar; co son tornà me x
sempre de consolazion. Ogni confronto che ho avù oc
de far m'ha sempre fato comparir più belo, più magn
più respetabile el mio paese; ogni volta che son torn
scoverto dele beleze magiori; e cussì sarà anca sta vol
il cielo me concederà de tornar. Confesso e zuro sull
mio, che parlo col cor strazzà, che nissun allettamento
nissuna fortuna, se ghe n'avesse, compenserà el despias
star lontan da chi me vol ben. Conserveme el vostro
cari amici, el cielo ve benedissa, ve lo digo de cuor

CAPITOLO IV.

Carlo Goldoni a Parigi.

(1762-1793).

Les comédiens italiens ordinaires du roi: caratteri e avvenimenti del teatro italiano di Parigi prima della venuta di Carlo Goldoni. — Il viaggio da Venezia a Parigi: liete speranze. — Primi lavori per il nuovo teatro: insuccessi e delusioni: la fortunata trilogia di *Arlecchino e Camilla.* — Critici italiani e letterati francesi: Giuseppe Baretti, D. Diderot, Favart e i letterati della " Domenicale „: Il Goldoni nella società parigina. — La decisione del ritorno: l'invito a Corte: il Goldoni precettore delle principesse reali: l'onesto cortigiano. — Il Goldoni commediografo francese: il trionfo del *bourru bienfaisant.* — Gli ultimi scritti: la pubblicazione delle *Memorie.* — Goldoni e la rivoluzione francese: la morte del " citoyen „ Goldoni.

Il teatro italiano di Parigi[1], che chiamava a sè il Goldoni, era un'istituzione le cui origini rimontavano a quasi due secoli. Già prima del 1570 un istrione italiano, Giovanni Ganassa, aveva recitato in italiano davanti il pubblico parigino, tenendo, a quanto pare, uno stile molto arrischiato, poichè un decreto del Parlamento troncò all'improvviso i suoi lazzi. Questa proibizione per altro non aveva impedito a Enrico III di chiamare a sè in quello stesso anno la compagnia veneziana dei "Gelosi", i quali sotto la sua protezione recitarono all'Hôtel du Borbon.

Durante quel secolo e nella metà del seguente, la storia dei teatri parigini formicola

[1] Per la storia del teatro italiano a Parigi è sempre fondamentale l'opera di E. CAMPARDON: *Les comédiens du roi de la troupe italienne*, Paris, Berger-Levrault, 1880; io mi sono servito specialmente della già citata *Histoire anedoctique et raisonnée du théâtre Ital., etc*, (anonima, ma autore è il DE BOULMIERS) Paris, 1769, e del *Nouveau théâtre Italien, contenant les précis des comédies représentées par les soins du sieur L. Riccoboni*. Paris, Briasson, 1733.

di nomi italiani, non ignoti agli studiosi
nostra arte comica: i "Confidenti", Til
Fiorilli, Domenico Lucatelli, Luisa Gab
riuscirono graditi alla capitale francese,
che nel 1660 vi si fissarono continuam
occupando le scene del Palais Royal a m
colla "troupe" di Molière e poi, quan
Francesi passarono al teatro della via
negaud, rimasero i soli padroni dell'Hôt
Bourgogne, nè più uscirono dalla sala dell
Mauconseil fino alla fine della loro esist
alla vigilia della rivoluzione.

Tutti i frequentatori del teatro sape
che in questo periodo di vita ufficiale
stato un intervallo di circa diciannove
tra il 1697 e il 1716, intervallo che disting
l'antico teatro italiano di Parigi da q
nuovo. La libertà di certe loro produz
che satireggiavano allegramente person
se non sacri per lo meno inviolabili, com
sari regî e regie favorite, aveva procu
alla compagnia di Angelo Costantino,
Mezzettino, una "lettre de cachet" p
quale si apponevano i sigilli a tutte le
del teatro: così Mezzettino, Ottavio, Pulci
Arlecchino, Pierrot, Pascariello e Colom
avevano lasciato con rammarico la citt
lieti applausi e dei facili guadagni.

Ma oramai il teatro italiano era dive
per i Parigini un divertimento necess
tanto più che non era un teatro solan
italiano. Le abitudini, il gusto, il lingua
della nuova patria avevano mutato alqu

il carattere della commedia dell'arte nostrana; vi erano nate nuove maschere, come il Pierrot, che ebbe per primo interprete un tal Janeton, dunque un francese; Pantalone, Arlecchino, Scapino, Scaramuccia si erano infrancesati un poco nelle trovate comiche ed anche nella lingua; vissuti per molti anni in Francia, o anche nativi da attori lì residenti, molti di questi comici si compiacquero di introdurre scene completamente francesi negli scenarii italiani; ve li costringeva la sempre più scarsa cognizione dell'italiano tra gli spettatori di Parigi, e il desiderio di essere apprezzati per la bravura nei concetti, oltre che per la bravura nell'azione. Così Domenico Biancolelli, Arlecchino, e i due Gherardi, "Flautino" ed Evaristo, vissero nella capitale francese tra le lodi delle platee e i beneficii dei saloni, e la loro gloria fu schiettamente parigina; nessuno oramai si accorgeva che essi erano degli stranieri.

Il fondo delle commedie rappresentate non differiva da quelle che si rappresentavano in Italia; erano per lo più dei vecchi "canevas" d'origine cinquecentesca, o più recenti di gusto spagnolo, colle stesse incongruenze e le stesse volgarità.

Una scena di Arlecchino che piaceva straordinariamente e che si ripeteva nella *Figlia disobbediente,* nell'*Arlecchino ladro,* nell'*Arlecchino prevosto e giudice,* era quella di Arlecchino avvelenato. Quando aveva ingoiato la sua pozione e diceva di sentirsi avvici-

nare la morte, egli gettava in terra il
pello esclamando: "Addio, vezzoso para
che mi hai difeso da tanti temporali„;
gettando il cinturone e la spatola: "A
valente spada, che hai vinte tante battag
tagliata la testa a tanti cavoli; addio, bel
turone, fatto colla pelle di mio padre;
cingere i lombi di un altro fungo „. Poi,
brandogli di sentire le convulsioni, si me
a far delle corse da gatto furioso per
la sala; sfinito, cadeva colla pancia a te
con un lume in mano; finiva con una cap
in modo che il lume gli passasse tra le g
e restasse diritto e acceso. Arlecchin
morto, e il pubblico si sganasciava dalle r

Però insieme con i vecchi soggetti gr
lani si cominciavano a dare dei lavori
di genere differente, meno comici, piu
fantastici o allegorici, mescolati di arie
di danze[1]. La commedia dell'arte esaust
farsi compatire doveva cercare aiuti
altre arti, e si avviava a trasformarsi in
forme miste di dubbia bellezza che si
marono le *opéras-comiques,* i *vaudeville*
ambigus, le *revues.* Queste prevalsero
pre più nel secondo periodo del teatr
liano, cioè dopo che il Reggente Duca
léans lo fece risorgere a Parigi, chiama
Luigi Riccoboni.

Il Riccoboni, conosciuto in arte col
di Lelio, riunì sette attori, tre attrici,

[1] Il primo lavoro del tipo fu *Le port à l'Angla*
presentato la prima volta il 25 aprile 1718.

una cantante e.... un abate col titolo di elemosiniere della compagnia, e il 18 maggio 1716 potè scrivere nei registri del teatro: "Au nom de Dieu, de la vierge Marie, de Saint-François de Paul et des âmes du Purgatoire, nous avons comencé par l'*Inganno fortunato*„. Il Riccoboni oltre essere un ottimo primo amoroso era anche un uomo colto e credeva che il teatro italiano potesse e dovesse essere riformato; animato da queste buone intenzioni, aveva provato più di una volta di sostituire la recitazione a memoria a quella improvvisa, e le tragedie regolari alle buffonate, recitando alcune delle poche tragedie classiche italiane, la vecchia *Sofonisba* del Trissino, il *Torrismondo* del Tasso, la *Ifigenia* del Martelli. Anche a Parigi volle fare un tentativo della sua riforma, rappresentando la *Merope* del Maffei, che per il successo avuto in Italia poteva far sperare in una rinascita della poesia tragica; in quell'occasione volle che la recita fosse gratuita, e, con saggio consiglio, distribuì tra i frequentatori del suo teatro biglietti d'invito recanti la scritta molto significativa: "per chi l'intende„. Ma il non aver egli più ripetuto il tentativo, ci permette di credere che la rappresentazione della *Merope* si risolvesse in un insuccesso di stima[1]. Non certo fu l'avarizia che

[1] Una volta il Riccoboni tentò anche di richiamare in vita il teatro comico del '500, rappresentando *La Scolastica* dell'Ariosto: dell'insuccesso ottenuto parla egli stesso nell'*Histoire du théâtre Italien*. Paris. A. Cailleau, 1731. Vol. I, p. 86-87.

lo dissuase dal provarsi un'altra volta, pe
le rappresentazioni gratuite non erano i
quenti sulle scene dell'Hôtel de Bourgo
in questo modo i comici italiani manif
vano la loro partecipazione alle gioie
corte e del paese, e cercavano di rend
sempre più simpatici alla città che li
tava.

Ma per assicurarsi definitivamente il fa
dei Parigini bisognò che anche il Ricco
deponesse tutte le velleità riformatrici;
a poco a poco diradarono i così detti "c
vas anciens „ italiani, e i comici si dedica
a recitare commedie più francesi che itali
sempre a soggetto, ma inframezzate di ca
nette e di danze[1]. Il teatro della fiera, alla
origine gli italiani stessi avevano contrib
trionfava a Parigi, e la compagnia dell'H
de Bourgogne sapeva con chi aveva da
i conti: essi stessi in una *revue, La de*
zione delle due commedie (rappresentata
tobre 1718), introducevano la Musa *de la j*
a cantare il suo trionfo, contrastato dalla M
italiana, che rispondeva:

[1] Le due lingue si mescolavano nelle stesse canzo
ne *la Foire des poètes* (11 sett. 1730) un tale ven
cantare così:

Son professor di poesia,
della divina frenesia:
Mon art inspire les transports,
I miei canti
sono incanti
tout est charmé de mes accords.
Venite, miei cari
scolari,
a prender lezione
dal dottor lanternone.

Ne faites pas tant la vaine,
Le public, malgré vous, nous favorisera;
La troupe italienne
Farindondain et lon, len, la
La troupe italienne
Farindondain restera.

E ci restò; ma a condizione di venire a patti col genere "forain": prima che passasse un altro anno, nei "couplets" della "*Foire renaissante*"[1], la Musa italiana prometteva di assomigliarsi alla *Foire,* col vantaggio di una maggiore modestia.

Su quest'ultimo punto non c'è nulla da opporre; la dipendenza dei comici dalla Corte, che era espressa perfino nell'insegna del teatro — "Hôtel des comediens Italiens ordinaires du roi, entretenus par sa majesté" — li rendeva infinitamente più misurati dei loro antecessori. Nell' età corrotta della reggenza e di Luigi XV, il teatro italiano non si permise niente di peggio che qualche discreta galanteria; anche la satira si ridusse a qualche po' di critica letteraria e alle innocenti parodie di qualche tragedia o di qualche opera seria, così nel '19 l' *Edipo* e l'*Artemisia* di Voltaire, nel '21 l'*Onfale*, opera in musica del Campra, subirono dei travestimenti ridicoli, ma non troppo offensivi per i loro autori.

Precisamente come in Italia, anche a Parigi i pubblici reclamavano continuamente novità, e i comici italiani, che avevano tutto l' interesse a mantenersi il favore economico, fino

[1] Rappresentata il 19 gennaio 1719.

allora non mancante, erano sempre a sce
vellarsi per trovare nuovi ingredienti da a
giungere alle loro comiche imbandigioni. A
tori d'ingegno come il Romagnesi e il Bia
colelli figlio, scrittori francesi, come il Fus
lier, il Legrand, e il più famoso Marivaux
inventarono soggetti comici, pastorali, liri
per soddisfare il pubblico inquieto. Perciò
vecchio nucleo di attori italiani si aggiunse
via via attori francesi, ballerini, e, una vol
perfino due autentici selvaggi della Luisiar
che danzarono le loro danze tropicali c
" di barbare penne avvolto il crine „ [2].

Eppure il favore del pubblico era semp
in pericolo; il numero dei frequentatori te
deva a diminuire anzi che a crescere. La R
coboni in un complimento di chiusa, de
il 14 marzo del '39 (a Parigi il teatro non
chiudeva che nelle ultime settimane di qu
resima), confessava il dispiacere dei comici d
vanti l'innegabile indifferenza degli spettato

Il n'est aucun genre aujourd'hui
que nous n'ayons tenté pour lui (lui è il signor Pubbli
Ballets brillans, pastoral jolie
et pour dissiper son ennui
nous avons arboré jusqu'à la tragedie....
. . . .
Sifflez plutôt, messieurs, et revenez nous voir!

I " messieurs „ ritornarono e non fisch
rono, ma il loro entusiasmo non riuscì

[1] Cfr. Gustave Larroumet. *Marivaux*. Paris, 188
[2] Il 27 ott. 1725, dopo la rappresentazione del *Belphe*
commedia-ballo del Legrand.

riscaldarsi, e gli anni passavano senza che la compagnia italiana potesse sperare di aver proprio assicurata la sua esistenza nel teatro parigino. Nel '42 era morto Giovanni Antonio Romagnesi, l'inesauribile inventore di scenari e di *divertissements*, che o bene o male avevano contentato per qualche settimana i mutevoli gusti della platea, e la compagnia, non ostante i suoi molti e nuovi elementi, declinava in una vera decadenza morale, a cui minacciava di far seguito la paventata decadenza finanziaria. Per scuotere in qualche modo gli spettatori, i comici arrivavano al punto di chiudere una rappresentazione con i fuochi d'artificio!

Verso il 1760 ci fu un momento di risveglio nella loro pericolante fortuna. C' erano stati molti "esordii" accolti con benignità. Il Pantalone Carlo Veronese aveva fatto esordire una figlia, Camilla, prima come danzatrice, e poi quando ebbe qualche anno di più — dodici in tutto — come "soubrette": era una bella bambina, che destava l'ammirazione dei raffinati, i quali però si dolevano che fosse troppo giovane per esser così bella, e le rivolgevano, coi versi del Pannard, un consiglio di sospetta galanteria:

Attendez pour blesser, que vous puissiez guérir [1].

[1] Citato dal De Boulmiers, VII, 214. Anche il Marmontel le dedicò dei versi, che lodano la sua bravura e le sue grazie con molta ricchezza di particolari; lodano, per esempio:

ce sein ferme et poli qui, repoussant la toile
de son bouton de rose enfle et rougit le voile.

Avevano esordito i due Savi, il Dottore e la prima amorosa; recitava sempre l'Arlecchino Carlo Bertinazzi, detto Carlino, che rinnovava le bravure non dimenticate di Tommasino; da poco era stato accettato, nella parte di amoroso, lo Zanuzzi.

Anche la sala del teatro fu restaurata e riabbellita, con due colonne corintie al proscenio, con dorature nuove e nuovi finti marmi nei palchi; il soffitto fu dipinto di azzurro, con dei grappoli di genietti aggruppati qua e là; sul telone fu raffigurata una bella Talia nuova recante la divisa *castigat ridendo mores.* E mentre i restauri si stavano compiendo, nel teatro dei "boulevards", dove frattanto la compagnia si era allogata, Pierrot prometteva una nuova èra di gaiezza ai fedeli del teatro italiano; battendo la gran cassa egli annunciava

Le sieur Brécourt arrive exprès de Lombardie
pour établir en ce pays
un théâtre de Comedies.
Il recevra des acteurs à tous prix,
mais il veut que surtout les femmes soient jolies.
Le sieur Brécourt, à fin d'y parvenir,
me charge d'avertir
qu'il permet les amants et les tracasseries.

Fu in questo tempo che i comici pensarono al Goldoni, la cui fama, contrastata a Venezia, altrove si diffondeva rapidamente e senza opposizioni. Lo Zanuzzi aveva avuto, chi sa come, il vecchio suo scenario: *Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato* [1] e nel '58 lo

[1] V. cap. II, p, 103.

aveva messo in scena con plauso straordinario. Tre anni dopo, quando l'idea di chiamare l'autore veneto era già nata, se pur non erano corse le prime trattative, andarono in scena anche *I pettegolezzi delle donne,* col titolo: *Les caquets;* e accomodati dal Riccoboni in modo da adattarsi bene allo spirito della piccola borghesia parigina, a cui apparteneva la protagonista Babet, trasformazione francese della Checchina veneziana. Quantunque la commedia fosse recitata all'improvviso, il dialogo, che senza dubbio era calcato su quello del testo italiano, parve a tutti vivace e conciso, sì che del lavoro si poterono dare (nel 1761) trenta rappresentazioni.

Il Goldoni avrebbe dunque rinforzato stabilmente l'edificio pericolante. La proposta fu portata all'assemblea dei comici, accettata anche dai gentiluomini della Camera che rappresentavano la Corona nell'amministrazione del teatro; fu fatto, come abbiamo veduto, l'invito in via privata e in via diplomatica. Nell'aprile del 1762 il Goldoni era in viaggio, e i comici italiani, aspettandolo, tiravano avanti con le solite parodie, e i *vaudevilles* divenuti delle vere *opéras-comiques.*

La compagnia era numerosa; oltre lo Zanuzzi e gli altri italiani ricordati, c'erano molti elementi francesi riserbati alle parti musicali: c'era anche un olandese il Déhesse, che aveva esordito nel '34 nelle parti di valletto, ed ora si occupava della direzione dei balli. Poichè questi comici si regolavano come una cor-

porazione democratica[1], in cui tutti avevan
una parte di responsabilità, e tutti egualment
si dividevano i guadagni; come il Déhess
soprintendeva alle danze, così il Lejeune avev
le cure dell'orchestra — 24 strumenti — e l
Zanuzzi quelle della revisione dei conti. Pe
l'accettazione dei lavori nuovi proposti, o deg
esordienti, deliberava l'assemblea di tutti
comici. Di un vero e proprio direttore no
si sente mai parlare, invece, di settimana i
settimana, si designava chi dovesse avere l
sorveglianza dell'azienda. Tutto era previs
e codificato; i diritti degli autori erano fissa
in misura costante sugli introiti netti. I ge
tiluomini della Camera e l'intendente dei " m
nus plaisirs „ di Sua Maestà, non esercitava
sul teatro che una protezione molto platonic

Il Goldoni aveva da fare con un corpo
attori, se non più ragionevole, per lo me
più disciplinato di quelli che in patria av
vano messo a dura prova la sua filosofi
flemma.

*
* *

C'era per il suo arrivo grande aspettativ
e il ritardo cominciava ad eccitare l'imp
zienza.

Carlo Goldoni aveva proprio intrapreso il su
viaggio colla letizia di uno scolaro in vacanz
il pensiero che la assenza non avrebbe d

[1] Il loro statuto è riportato dal De Boulmiers, VII, 48

rato che un paio d'anni, gli calmò le punture della nostalgia, che con la tristezza di un presagio lo aveva sorpreso un po' prima di partire; si sentiva disposto a godere piacevolmente l'intermezzo di un viaggio fatto a tappe lunghe e riposate.

Naturalmente si era fermato a Bologna, ospite in casa Albergati, e vi si era trattenuto più di quanto avesse previsto, in grazia di una febbre reumatica; ristabilito, tanto per non perdere l'abitudine, aveva scritto un'opera buffa[1]; poi a Zola si era goduto un altro po' le cortesie dell'amico marchese e della contessa Orsi, di cui l'Albergati in quel momento era il cavalier servente. A Parma aveva dovuto fermarsi per ossequiare i Serenissimi Duchi, dai quali riscuoteva la sua pensione poetica, ed anche per fare un po' di esercizio di francese. Di lì era passato a Genova probabilmente per fare un piacere alla signora Nicoletta, quando lo sorpresero lettere sollecitatorie da Parigi; tranquillamente rispose che "se i Parigini *erano* focosi, impazienti, *egli era* assai flemmatico, per non scomporsi„[2], e soltanto nel giugno decise di finire rapidamente il viaggio.

Per mare fino ad Antibo e Marsiglia, poi traversando la Provenza, che poco gli piacque, giunse a Lione. Avrebbe voluto fare una diversione verso il Lemano per "abbracciare„

[2] *La bella verità.*
[3] Lettera 24 luglio 1762. (Epistolario Masi).

il suo Voltaire, che dal '53 se ne stava p
ficamente confinato nel glorioso eremita
di Ferney; ma considerando che il te
stringeva e che al ritorno avrebbe po
fargli una visita più comoda, tirò di lu
sino a Parigi, dove entrò il 26 agosto, pe
porta Saint-Denis. A Villejuif erano ve
ad incontrarlo lo Zanuzzi e la signora S
coi comici e col vin di Borgogna festegg
suo arrivo bene auspicato.

L'entusiasmo che lo aveva accompag
per tutto il viaggio, non era per nulla s
lito; ottimista di natura, giovane di spera
non ostante i suoi cinquantacinque anni,
rioso come un fanciullo, Goldoni vide Pa
come un paradiso terrestre; si mise ad
mirare e ad osservare, beato di essere qua
cosa nella città vastissima — Parigi con
già ottocentomila anime —, preoccupan
solamente di rendersi gradito agli ospiti
tili. Preso alloggio a due passi dal suo fu
teatro, nella via Comtesse d'Artois, si mis
giro a far visite e conoscenze. La sera n
ralmente era dedicata ai teatri, all'Itali
al Francese, all'Opéra.

Quando conobbe i futuri interpreti d
sue commedie, risentì le balde speranze d
anni migliori, complimentò le signore att
lodò i signori attori, si compiacque sente
che l'anno avanti avevano guadagnato 1
lire per uno e ne trasse i migliori au
anche per la sua fortuna. In onore suo
bito si rimise in scena “ *Il figlio d'Arlecc*

e tanto gli piacque la recitazione della Veronese, che, dicono, pianse agli avvenimenti immaginari della sua creatura.

Vi meravigliate? Un critico contemporaneo, parlando della bella Camilla scrisse che " la sua voce era il grido stesso della natura, il suo dolore, l'espressione del sentimento, i suoi singhiozzi soffocavano lo spettatore intenerito, che le lacrime abbondanti sollevavano a pena " [1]. Era il tempo e il luogo in cui trionfava la *sensiblerie* predicata dal duro Rousseau [2]; anche il Goldoni, la cui anima vibrava sempre in armonia coll'ambiente, si adattò alle facili tenerezze serenate dalle liete soluzioni.

Per lui " impariginirsi " non voleva dire dimenticare e molto meno disprezzare la sua Venezia e la sua patria, ma accordare al gusto teatrale del pubblico il carattere della propria arte, come sempre aveva tentato di fare, dovunque. Quando entrò per la prima volta alla " Comédie-française " potè concepire le più nobili speranze: recitavano *Le Misanthrope,* e gli spettatori seguivano con interesse sempre nuovo la mirabile opera d'arte mirabilmente resa da una declamazione dignitosa e corretta. Mai egli si era sentito così vicino a Molière, al suo maggior fratello venerato, di cui, egli così modesto, amava sentirsi attribuire il nome.

[1] De Boulmiers, VII, 214.

[2] La *Héloïse* è del 59: nell'anno in cui il G. arrivava a Parigi, usciva il *Contrat Social.*

Ma altrimenti andavano le cose al
Italiano. L'"opêra-comique" andava
dendo il sopravvento sulla commedia, e
attori italiani erano lasciate soltanto le
meno buone, e, quel che era peggio, la
che assisteva alle sere di musica si dir
pietosamente nelle sere di prosa. Tu
il Goldoni non vide perduta la partita;
di tempo, e forse egli sarebbe riuscito
chiamare i fuggitivi.

Lo aiutava in questo la compiacenza
Zanuzzi e degli altri comici, i quali gl
tero tempo fino alla seguente quare
"Bella differenza — egli scriveva, pens
alla tirchieria oppressiva di n. h. Vendr
— dover faticare come un cane per g
gnare cento ducati, amareggiati anco
rimproveri e male grazie!" [1]

Approfittò del respiro concessogli per
pararsi, come egli soleva, osservando
tando. Lo attirarono le bellezze esterne
rigi, di Versailles e di Fontainebleau,
stette ospite dell'"Intendente dei minut
ceri di S. M." l'alto ispettore del suo te
girò in lungo e in largo per i boulev
per le altre passeggiate, il "Palais Roy
Tuilleries, e il Luxembourg affollati da
mondo, dal gran mondo e dal buon mon
e nel contatto sempre più frequente co
rigini, credè scoprirne il vero carattere

[1] Lettera a *Gabriel Cornet*, 6 sett. 1762 (Masi)
[2] Lettera allo stesso, 27 sett. 62.

non sono sinceri, ma nessuno dispiace; in oggi tutti i vizii e tutte le virtù sono mediocri „....[1]

E fattosi animo cominciò a scrivere, ingegnandosi di soddisfare al loro gusto: *L'amor paterno*, una commedia leggera, ma svelta, piena di caratteri virtuosi — la virtù era di moda — e condita di complimenti per il nuovo suo pubblico, fu il primo tentativo per imporre all'Hôtel di Bourgogne un genere di recitazione, che non vi era usato. Se non che, via via che conosceva meglio le abitudini e le pretese del pubblico e degli attori, sempre più si sentiva titubante; tremava l'autore di centocinquanta lavori teatrali, di dare una delusione a chi aveva posto fede in lui e di patirne egli stesso una peggiore. Erano contro lui due gravi ostacoli: la riluttanza dei comici, non abituati a recitare come egli voleva e questo non “per abilità di saper parlare, ma per difetto di non saper parlare a memoria „[2]; conosciutili da vicino si era convinto che, tolta la Veronese, tutti gli altri “non valevano un fico „; l'altra difficoltà, anche peggiore, era che i frequentatori del teatro italiano ne sapevano d'italiano, appunto quanto bastava per distinguere un “signor sì „ da un “signor no „; fra le donne specialmente erano pochissime che intendessero una parola della nostra lingua, e dove non vanno le signore gli uomini non le seguono.

[1] Lettera all'*Albergati*, 25 ott. 62.
[2] Lettera ad *Agostino Paradisi*, 28 marzo 1763.

Gli attori avrebbero voluto che il Goldoni si mettesse a combinare scenarii, ma egli non se la sentiva. Rifare un'altra volta tutta la strada che aveva fatta e fatta fare ai comici di Venezia? Troppo tardi. Provassero almeno una volta a imparare le parti, e poi si sarebbe deciso: il copione dell'*Amor paterno*, tutto dialogato, era nelle loro mani fino dall'ottobre del '62.

Ma la rappresentazione era rimandata di giorno in giorno; dal novembre si andò al Natale, dal Natale al Carnevale, e appena il 4 febbraio del '63 la commedia apparve alla ribalta. Per farsi capire dagli spettatori, l'autore aveva dovuto ricorrere all'espediente di far tradurre in francese un estratto della commedia, scena per scena; trepidante come un esordiente, egli cercava di cattivarsi le simpatie del pubblico scusandosi umilmente: "un popolo sì illuminato — scriveva al Meslé, suo traduttore — avvezzo alle più brillanti e regolate rappresentazioni, non avrà per me l'indulgenza dei miei compatriotti.... "[1], però aveva ancora abbastanza coscienza di sè per protestare che non avrebbe date commedie a soggetto se non "di mal cuore e per compiacenza ".

La commedia che ora egli presentava, pur troppo non era tale da meritare gran plauso; risentiva troppo delle condizioni speciali in cui era stata scritta, della preoccupazione

[1] Lettera al *Meslé*, Febbraio 1863.

dell'autore di riuscire garbato, ossequente agli illustrissimi signori Parigini. Anzi qualche critico subito lo rimproverò di questa, che anche a noi pare inutile umiltà. Neppure il pubblico se ne lasciò troppo commuovere; e il successo del lavoro nell'insieme dovette essere appena mediocre; il Grimm lo giudicava senz'altro un "mélange monstreux de pathètique et de bouffonnerie "[1]; ma anche nel coro prevalente dei rimproveri, c'era la voce di chi si dichiarava "pronto a combattere contro tutti per sostenere la reputazione dell'avvocato veneziano, che egli considerava come l'avvocato di Talia e del buon gusto "[2].

Povero buon gusto e povero avvocato, se per recare qualche argomento a suo favore dovette subito ricorrere ad una commediola a braccia, che sorreggesse le sorti vacillanti della sorella maggiore; questo fu il soggetto intitolato: *La forza del sangue,* che probabilmente non era che un rimaneggiamento dello scenario omonimo, rappresentato dai comici Parigini circa una ventina d'anni prima[3].

Era colpevole questa arrendevolezza alle pretese del gusto dominante? Non crediamo; perchè, convinto della quasi assoluta impossibilità di dare commedie regolari e tutte italiane a chi non ne voleva sapere, il Goldoni

1 Grimm. *Correspondance littéraire,* Paris, Garnier, 1877 82, t. V, pp. 276.
2 Era il Favart.
3 De Boulmiers, VII. 338. È un soggetto sentimentale sul tipo del *Figlio d'Arlecchino.*

non poteva pretendere che i comici suoi
laboratori affrontassero il fallimento per
guirlo nella sua prova disperata. Egli era
pegnato per due anni, e avrebbe comme
un tradimento ad abbandonare i commedi
ai quali aveva promesso l'opera sua. An
se avesse rinunziato ad ogni compen
avrebbe recato loro un danno morale
indifferente. L'unica protesta che egli pot
fare, e sempre fece, era quella di proclam
apertamente ogni volta che metteva in sc
una commedia improvvisa, di esservi costr
dalle circostanze più forti di lui, e di f
contro la sua convinzione artistica. Le
tere scritte in questo tempo agli amici d'It
ritornano ogni poco su questo punto; e
certissimo che egli seppe far arrivare la
testa ai frequentatori ed agli amici dell'H
de Bourgogne.

Per quella sua bontà, che lo portava a c
tentar tutti quanti, si scervellava a imm
nare qualcosa che non fosse uno dei s
scenarii e pure soddisfacesse alle esige
del teatro. Pensava di scrivere un *Carne*
di Venezia, in cui entrassero " molti fran
e molti italiani ", tutti, si capisce, parlan
loro linguaggio, " non risparmiando la cri
nè agli uni, nè agli altri, facendo dei c
fronti di usi e costumi, di divertimenti,
musica, e di teatri "[2]. Con un simile lavor
sarebbe accostato al genere misto che

[1] Si trattava di 6000 lire francesi all'anno.
[2] Lettera all'Albergati, 18 aprile 1763.

ceva, ma non lo scrisse. Invece, mentre la compagnia rimetteva su l'antico soggetto del *Servitore di due padroni,* secondo la sua redazione del '45 [1], pensava ad una commedia improvvisa, che avesse un intreccio così ben regolato da divenire una vera opera d'arte. Così gli venne scritto il *Ventaglio*, una commedia che, dialogata, alla posterità è sembrata un capolavoro. Uscendo dalla sua abituale modestia egli potè scriverne: "È una gran commedia perchè mi ha costato una gran fatica, e una gran fatica costerà ai comici rappresentarla.... N'avete vedute di simili, per esempio, *Il filosofo inglese*, *Il campiello, Le baruffe chiozzotte;* ma questa è la più legata di tutte, ed osservate il legamento dei personaggi, che da un atto all'altro sono sempre concatenati nè mai resta un momento la scena vuota" [2].

Ma "la commedia dipende dai comici...." e i comici non furono in grado di improvvisare un dialogo che fosse degno di quel prodigio di sceneggiatura e d'azione.

Stringe il cuore a leggere nelle cronache

[1] È curioso che questa commediola sembrasse degna di lode al GRIMM (*Correspondance*, V. 319) mentre non era cosa per nulla originale. Quasi tutte le trovate dell'intreccio goldoniano si leggono già in un *canevas* dello stesso titolo, rappresentato a Parigi la prima volta nel 1718: il BOULMIERS, I, 236, lo dice opera di "M. de Maulajors et traduit en italien par Riccoboni".

[2] Questo scriveva mandandola al San Luca. Lettera a *Sciugliaga* (Epistolario *Mantovani*), 29 nov. 1764.

del teatro la frase dura e cruda: "*L'ev*
tail.... n'eut point de succès" (27 maggio '6
Ugual sorte era toccata ad un altro scena
Arlecchino erede ridicolo, desunta dal *Ri*
insidiato. Si era invece retto un lavoruc
in un atto, *I due fratelli rivali,* che egli p
giudicava "troppo comico e troppo basso
Ma nell'insieme, il primo anno del suo
voro a Parigi, si era ridotto ad una serie
cattivi successi.

Gli attori incominciarono a non aver
fiducia in lui, tanto è vero che non voll
nemmeno mettere in scena qualche a
commedia da lui offerta, come *Le due*
liane; e il Goldoni da parte sua, cominci
a perdere ogni fiducia nel gusto dei Fr
cesi; anche il loro teatro gli sembrava
gno di compassione. "*Vedeva* di quando
quando le ombre di Molière, di Cornelio
Racine alla commedia francese; ombre
spettabili, di cui i corpi non *erano* stati
cora rimpiazzati"[3].

Stanco di tutto, diceva di non voler scriv
altro, e poichè "de solo pane non vivit ho
ma la riputazione è alimento dei galan
mini[4]", pensava di ritornare a Venezia
costo di ricadere nelle mani del Vendrar
che anche da lontano lo tormentava d
chieste e pur sottilizzava sul contratto
risparmiare cento ducati di gratificazione

1 De Boulmiers, VII, 323.
2 Lett. s. d. (ma '63) all'Albergati.
3 Lettera a *G. B. Roberti*, s. d. (ma Genn. o Febbr. 1765).
4 Lett. all'Albergati, 15 agosto '63.

A rinfrancarlo, anzi a fargli di nuovo orientare le speranze della gloria verso Parigi, venne improvvisamente un grande successo insperato — la sfiducia non era ancora riuscita a inaridirgli la buona vena — con cui inaugurò il suo secondo anno parigino. *Gli amori di Arlecchino e Camilla* ebbero "un incontro sì universale, che poteva dire che la sua riputazione era stabilita "[1] (fine del settembre 1763). Gli venne sùbito l'idea di continuare la sua trovata sentimentale — di tanto egli aveva trasformata l'anima di Arlecchino — ed entro lo stesso anno potè far rappresentare anche *La gelosia di Arlecchino* e *Le inquietudini di Camilla*, che con l'altra si disputarono il primato. "La piccola famiglia francese " non aveva "da invidiare la numerosa lasciata in Italia "[2]. Il *foyer* risonava di lodi, e finalmente gli stessi critici francesi evocavano il nome di Molière per esaltare il genio dell'Italiano. Scrisse il De Boulmiers: "Il faudrait être Molière pour louer dignement Goldoni "[3].

Egli se ne compiaceva, ma troppa esperienza aveva della gloria fuggitiva, per abbandonarsi alle promesse del trionfo momentaneo.

Il pensiero dell'avvenire e forse anche lo stimolo della nostalgia lo rivolgevano alla patria lontana.

1 Lett. al med., 3 ott. 63.
2 Lett. al med. fine '63.
3 Op. cit. VII. 43. Anche il *Favart* (gennaio '64): "Tous nos acteurs sont contraints d'avouer que depuis Molière il n'y a pas eu de génie semblable ".

*
* *

Disgraziatamente lo stato delle sue faccen
a Venezia non era tale da invaghirlo a
sùbito ritorno. Per un anno egli non ave
mandato nessuna cosa nuova al San Lu
mentre al Sant'Angelo, Carlo Gozzi — c
colla compagnia del Sacchi aveva allora
sciato il San Samuele — si manteneva mo
bene aggiungendo al repertorio di Truffaldi
nuove fiabe, *La donna serpente*, *La Zobei*
e rinforzando la sua posizione con qualc
dramma di cappa e spada.

Quando, per le insistenze del Vendrami
che delle promesse mancate "lasciava il gi
dizio e la vendetta„ niente meno che "a qu
signore che conosce e pesa tutto nella s
verità „[1], si decise a mandargli qualcosa, i
pastò una commedia di pretese parigine,
matrimonio per concorso, ma stracca e d
bole nei caratteri, la quale ebbe come dove
avere un esito assai poco felice (autunno 176
Si rifece con le altre cinque, che mandò ne
stesso anno, ma non così completamente
non sentire la sproporzione tra la sua fati
ed il resultato che ne otteneva. L'amico Sci
gliaga, che lo rappresentava presso il Ve
dramin e i comici del San Luca, sapeva
interpretarne benissimo l'animo, dicendo c

[1] Lett. del *Vendramin*, 19 maggio '63 (*Manto vani*).

“se essi *erano* stufi dell’autore, anche egli era stracco di essi„ [1].

Calmata, per la sua assenza, la furia polemica del Gozzi, un nuovo avversario era spuntato a Venezia, non meno aggressivo, nel conte Giuseppe Baretti. In quattro numeri della *Frusta letteraria* [2], Aristarco Scannabue, col pretesto di analizzare il primo tomo dell’edizione Pasquali, si era ingegnato di demolire per sempre la fama del commediografo. Lo accusava “di voler fare il filosofo e il moralista senza aver studiato nè la morale nè la filosofia„ e “di guastar la testa ed il cuore dei suoi compatriotti„, ma nel medesimo tempo gli faceva un torto “di preferir l’onore della sua cara nobiltà.... alla virtù più perfetta„; questo perchè nella *Pamela* il Goldoni non aveva avuto il coraggio di porre in scena un matrimonio tra un nobile e una serva, ma era ricorso all’ espediente di rivelare una inaspettata origine nobiliare nella sua umile eroina. Le contraddizioni più flagranti si cozzavano nelle quattro lunghe critiche, che il Baretti aveva scritto, animato dalla più evidente malignità: accusava il Goldoni come piaggiatore dei nobili e, subito dopo, alludendo a “Miledi Dauvre„ della stessa *Pamela*, lo rimproverava di non voler sul teatro che “dame bestiali, pronte a strozzare, a stilettare,

[1] Lett. dello Sciugliaga al Vendramin, 3 genn. 1765 (MANTOVANI).

[2] *La frusta letteraria*, Roveredo (falsa data) 1763 e 64, n.i 12, 14, 17, 22 (marzo-agosto 1764).

ad ammazzare i poveri ignobili. „ Nell'ult
articolo, secretamente rodendosi che i
cedenti non avessero suscitato quello s
pore che si prometteva, lanciava nuova
addosso al suo nemico, asserendo, non
con quanta verità, che da "secoli e se
nessun scrittore s'*era* goduto così papalme
l'aura popolare quanto il Goldoni „, e fi
poi con l'insinuare velatamente che i fan
versi Voltaire potessero non essere auten
è vero — aggiungeva per uno scrupolo
dubbia onestà — che il " Voltaire non *a*
nessun titolo per giudicare di cose scritte
Italiano „. Da questo ultimo articolo era esu
anche l'ombra di un ragionamento cri
sull'opera goldoniana, rimanendo solo la
vettiva di un ingegnoso libellista contro
galantuomo che aveva il torto di non esse
simpatico [1].

E il galantuomo, quando seppe, proba

[1] Il Baretti ribadì le sue accuse, incidentalmente
che nell'opera posteriore: *An account of the manners*
customs of Italy. Londra 1766. Non era valso che
bergati lo esortasse a smettere la sua persecuzione.
E. Masi. *La vita e i tempi dell'Albergati*, p. 157
Carlo Gozzi invece si calmò alquanto; nel '71 pubblic
un manifesto " A' magnifici signori giornalisti....
l'Adria „ esponeva il suo parere sulle opere del Gol
" libero — diceva lui — da' faceti sali pungenti che
rono in altri tempi necessariamente indivisibili da
scherzevole e urbana (!) battaglia „. Da ultimo, nel
gionamento ingenuo, modificò ancora il suo giudizio
vendo: " La mancanza di cultura e la necessità di d
scrivere servilmente troppe opere furono, a mio cred
i carnefici di questo buon ingegno italiano, che io se
amai compiangendolo „. Lacrime di coccodrillo che
avuto la preda indigesta.

mente per mezzo dell'Albergati, del nuovo nemico — mai non lo aveva conosciuto di persona — e delle critiche inique, espresse l'animo suo con parole più forti del solito, ma sempre serene di nobile serenità. “ Il Baretti — disse il Goldoni — non è il primo insolente che mi abbia insultato, nè io lo stimo più degli altri per farne caso.... Buono, cattivo o mediocre che io sia, il Baretti non può nè darmi nè togliermi nulla „[1]. O forse, pur troppo, gli toglieva qualche poco di un sentimento dolce e prezioso, che lo accompagnava tra i diletti di Parigi, il desiderio della sua città lontana.

Parigi, che non aveva verso di lui nessuna ragione di riconoscenza, gli era più giusta. I letterati avevano subito fatto buon viso allo straniero che giungeva consacrato dalla benedizione del pontefice massimo Voltaire. Qualche prevenzione contro di lui nutriva nel cuore il Diderot, che col Rousseau si contendeva il secondo posto nella gloria letteraria di Francia; ma fino ad un certo punto la sua prevenzione poteva essere giustificata. Il Fréron, un giornalista che assomigliava un pochino al Baretti nella smania di abbattere le grandi fame, si era messo in testa di scoprire nelle commedie del Goldoni gli originali di alcuni lavori drammatici dei suoi compatriotti più celebrati; a proposito dell'*Ecossaise* del Voltaire aveva cercato nella *Locandiera*, nel *Filosofo inglese* e nel *Cavaliere e la dama*,

[1] Lett. all'Albergati, 16 aprile '64 (Masi).

elementi per un'accusa di plagio. Il Vol
non se ne era avuto a male, almeno ver
Goldoni; ma il Diderot, quando *L'année*
raire del Fréron asserì che il suo *Fils na*
era preso di sana pianta dal *Vero amico*
scrittore italiano, si dolse in cuor suo
poco del giornalista e, per una illogica
naturale illazione del risentimento, anche
Goldoni. La accusa di plagio sembrò poi
novarsi quando il Diderot fece rappresen
un altro lavoro omonimo ad uno del Gol
Il padre di famiglia, e allora lo scrittore
cese in uno scritto *De la poésie drama*
espresse apertamente la sua antipatia v
chi aveva servito di punto di partenza al
detrattore. In questo scritto il Goldoni è
mentato come autore di una sessantin
farse. Un altro uomo ne avrebbe avuto a
stanza per non volerne saper altro del
derot; ma la naturale bontà suggerì al
doni il modo migliore per placare uno sd
che si fondava soltanto su un malinteso
solutamente si fece presentare dal Du
compositore che aveva musicato alcuni
suoi libretti, all'avversario illustre; la
sincerità smontò le resistenze del Did
che strinse volentieri la mano del confra
galantuomo, mentre il Duni mormora
versi del Tasso:

> Ogni triste memoria omai si taccia
> e pongansi in oblio le andate cose [1].

[1] *Memorie,* III, 5.

Quel giorno il Goldoni, contento come per una fortuna insperata, se ne andò a trovare i suoi amici della " Domenicale ".

La " Domenicale " era una compagnia di scrittori o giornalisti, che si trovavano insieme la domenica, niente affatto con lo scopo di trasformare il mondo, ma con quello più pratico di divertirsi a tavola. Al Goldoni ricordava le gaie radunate dei " cortesani " a Venezia; e più ancora quella che egli aveva immaginato e descritto nelle *Donne curiose*, per il fatto che anche dalla " Domenicale " era escluso l'elemento femminile, l'eterno perturbatore. [1]

I componenti della brigata erano appena dieci, ma scelti con cura per evitare ogni dissenso che potesse guastare la festa. Chi aveva introdotto il Goldoni era stato il Favart, suo amico letterario prima che egli venisse in Francia, amico del cuore poi fino alla morte: era stato lui che aveva fatto rappresentare alla Riccoboni i *Caquets* e più d'ogni altro si era rallegrato quando M. de la Ferté, l'intendente dei *Menus plaisirs* si era deciso a invitare ufficialmente il Veneziano; come scrittore, egli godeva di buona riputazione per le molte *opéras-comiques*, che aveva fatto rappresentare sulle scene dell'Hôtel de Bourgogne. Commediografo e romanziere era un altro dei Domenicali, Joseph Saurin dell'Accademia di Francia; gli altri, eccettuato il Louis, medico, erano tutti critici e giornalisti.

[1] Sulla " Domenicale " oltre che le *Memorie* III, 5, Cfr. E. Maddalena, *Goldoni e Favart*. Venezia, 1899.

Per turno, ogni domenica, uno dei soc
vitava a pranzo i compagni, e il vin di
gogna animava il piacere del conversare.
veva essere una vera soddisfazione pe
nostro scrittore poter convitare il fiore d
intellettuali parigini nel suo elegante q
tierino della via Richelieu, che vedeva d
finestre frondeggiare gli alberi del Palais ro
cari ai *petits-maîtres* e alle loro *maîtress*
Quando poi veniva il turno del De la Ga
il critico teatrale del *Mercure de France*
ospiti erano accolti niente meno che nel
lazzo della marchesa di Pompadour —
mai pensionata dell'amore e della politic
a cui il La Garde faceva da segretario
in quella casa, odorante di galanteria p
cipesca, che i Domenicali vennero men
loro statuti, accogliendo nella loro compa
una donna: ma con che animo quegli uon
che amavano la vita, potevano negare un p
della loro tavola alla vispa Sofia Arnould,
tante di grande merito e donna di pro
buon cuore, che un bel giorno, senza ir
nè preavviso, venne a chiedere con un
riso la sua ammissione?
Non era certo il Goldoni tal cuore di br
da resistere alle lusinghe della sirena in g
dinfante; anzi nelle *Memorie*[1] egli conf
che le canzonette, con cui la bella Sofia
tenne quel giorno il suo passaporto, lo
ciliarono coll'arte del canto francese, co

[1] III. 5 e 6.

cui era mal prevenuto. Quando uscirono dal palazzo Pompadour, a lui, come a straniero, toccò l'onore e il piacere di dare il braccio alla leggiadra collega. Il poeta comico aveva cinquantasette anni ed era piuttosto pingue, ma teneva a non far sfigurare la galanteria veneziana cogli stranieri, e come il Pantalone del suo *Vecchio bizzarro*[1] poteva dire: "Son vecchio ma no son da brusar; e se le me tol per un rosegotto de fatto, le sappia che gò ancora polpa, sugo e sostanza; che son mauro, ma no son marzo, e che se no son un pero botiro de prima stagion, son un pero da inverno ben conservà, che no gà invidia de una nespola de la corona„. A proposito di Sofia Arnould, nulla potremmo dire che non fosse una malignità di postumi maldicenti; ma la curiosità indiscreta dei ricercatori di documenti ha scoperto in quell'anno stesso una querela stesa da una certa signorina Caterina Lefebvre, detta Méry, che accusava il Goldoni di seduzione, e poi la ritrattava per essere stata "da lui pienamente soddisfatta„[2].

Che volete? Il Veneziano era un ometto socievole, che forse preferiva la compagnia dei salotti mondani a quella dei convegni letterari; anche quando gli acciacchi dell'età cominciarono a farsi sentire, quando cominciava a temere il caldo d'inverno e il freddo d'estate, quando una flussione gli portò via

[1] III, 7.
[2] Il documento è stato trovato da E. Campardon, op. cit.

in pochi giorni l'occhio sinistro; anche
le signore lo accoglievano volentieri
conversazioni; "ciò dipendeva — questa
la sua opinione — dall'essere le signore bu
affabili, compite e dal saper *egli* giuocar
ogni sorta di giuoco dal non ricusar mai
suna partita, dal non spaventarsi del gi
grosso, dal non annoiarsi a quello pic
dall'essere insomma, tolti i suoi difetti, *le*
diable della compagnia „[1].

I letterati invece erano allora, come s
pre, di temperamento più difficile, spe
mente quelli più in vista. La compagnia
Domenicali si era sciolta; il Voltaire era
tavia assente, e anche se fosse stato a Pa
non è detto che avrebbe potuto stringers
Goldoni in una amicizia da pari a pari
lettere che di quando in quando gli scri
erano troppo modeste, perchè non ci
sparisse un pochino di affettazione[2]. Col
montel era in relazione, ma non intima:
volentieri andava alla conversazione di
dama du Boccage, con cui si era già tro
a Venezia in casa Farsetti.

Alto sonava a Parigi il nome del Rouss
ma il Goldoni era più disposto a comn

[1] *Mem.* III, 8.

[2] Per es. quella che il Goldoni cita, scrivendo all'
gati (13 giugno '63): "Quand j'aurai l'homneur de
faire pervenir mes rêveries, je ferai avec vous le m
des Espagnols avec des Indiens: ils donnaient des
couteaux et des epingles pour de bon or „. Per un
taire.... *trop de politesse!* Le altre lettere sono del 2
sto '62, 19 febbr., '63 e 4 apr. 72. Cfr. nell'edizione
chot, t. LIX (IX della *Correspondance*).

rare che ad ammirare la selvaggia solitudine del filosofo, che tirava avanti una magra vita, copiando musica, in un povero alberghetto della rue Plâtrière, pur di non venire in contatto cogli uomini del suo tempo.

Il Goldoni invece, fosse a Venezia o a Parigi, considerava la sua società come una società non perfetta, ma non priva dei suoi lati buoni; la Francia gli sembrava un paese arcisodisfatto dei casi proprî, e in questo paese felice non gli sarebbe dispiaciuto di accomodarsi un posticino abbastanza tranquillo e abbastanza caldo, per non sentire troppo i geli della vecchiezza imminente.

***

Invece venne il momento in cui il ritorno a Venezia parve necessario, e fu quando alla fortuna della trilogia di *Arlecchino e Camilla* seguirono i poveri successi di tutti gli altri lavori che dette al teatro sempre meno italiano di Parigi. I comici erano stanchi di un genere che ormai non incontrava i gusti del pubblico, se non per eccezione; la speranza di rinnovarli coll'esempio della corte non era riuscito, perchè anche *Gli amori d'Arlecchino e di Camilla* erano stati ascoltati a Versailles senza troppo entusiasmo; l'etichetta di Corte e le necessità del reale *souper* li avevano costretti a “ scannare ” [1] in tre quarti d'ora una

[1] Lett. all'Albergati, 10 genn. '64 (*Masi*).

rappresentazione che ne esigeva due int
I comici erano tanto sfiduciati, che tre nu
soggetti presentati dall'autore non vol
neppure metterli in scena. "I commedi
sono commedianti da per tutto, cioè gente
santa „[1].

È vero che durante il '64 gli rappresen
rono altri lavori: *Camille aubergiste* — va
zione peggiorata della *Locandiera* —, *A
quin dupe vengé*, *Le rendez-vous nocturne*,
portrait d'Arlequin, *L'inimitié d'Arlequin*
Scapin e forse qualche altro ancora, ma
riuscirono ad avere nessun vero success
pubblico era scarso e la critica si limita
riconoscere le solite "ressources „ della
abilità, quando non rilevava apertament
deficienze di queste operette, che risentiv
troppo del mestiere e poco dell'arte. Si
giunga che in quel tempo la brava Can
aveva chiesto il suo congedo, e non ri
neva perciò nessun attore nè attrice, tal
sostenere con fortuna una commedia.

Per queste ragioni il Goldoni affrettava
desiderio la fine del suo impegno, che
chiamava il "suo apostolato „[2]. Se avesse a
da fare soltanto con i comici, non sare
forse arrivato alla fine del biennio, ma
dette alla cortesia dei gentiluomini della
mera, che, con molta deferenza, per tr
nerlo ancora gli avevano migliorato la p
zione, facendolo indipendente dai comi

[1] Lett. al med., 18 febb., '64 *(Masi)*.
[2] Ibid.

solo "attaccato„ alla Corte: gli attori dovevano d'ora in poi dipendere da lui per la distribuzione delle parti, questione che all'Hôtel de Bourgogne provocava dissapori e malumori non meno che al San Luca.

Nemmeno i gentiluomini spinsero però la loro benevolenza fino al punto, che avrebbe potuto mutare l'idea del Goldoni, a sistemare cioè stabilmente per sempre la sua posizione finanziaria, assegnandogli una pensione vitalizia, quale lo stesso teatro concesse al Favart e al Duni, e concedeva abitualmente ai suoi attori.

Di assicurarsi il pane aveva bisogno il Goldoni, che sentiva già diminuire — ed era naturale — la sua forza creativa; come per Parigi aveva scritto scenarii desunti da più antiche commedie, così alcuni degli scenarii nuovi adoperava per scrivere commedie nuove da mandarsi a Venezia, al Vendramin o a Bologna, all'Albergati, col quale da lontano sempre più intima stringeva l'amicizia. Una pensione sarebbe stata necessaria per toglierlo dalle preoccupazioni finanziarie in cui lo teneva la precarietà del suo impiego: precario era anche il compenso che gli veniva da certi lavori scritti per Lisbona; nè, dopo l'esperienza di Parigi, credeva opportuno andare a Vienna, dove lo invitava il conte di Durazzo, quantunque il "Deutsches Theater„ gli chiedesse non scenarii, ma vere commedie [1].

[1] E. Maddalena, op. cit.

In tali circostanze, tra la impossibili
trionfare a Parigi e il pericolo di ricader
laccio del Vendramin “ laccio odioso, ins
bile „, prendeva partito di non scrivere
per il teatro. In tal caso gli pareva che
facile sarebbe stata la vita in patria, e a
nezia si disponeva a ritornare col cav
Tiepolo, ambasciatore della Repubblica,
stava per finire il suo quadriennio di
zione parigina.

Dopo la recita di *Arlequin et Camille escl*
en Barberie, che fu il 13 gennaio 1765, si
lava della sua partenza come di cosa ce
e il Grimm [1], che pure non era stato ma
giusto verso di lui, notava che la part
dell'autore veneto non avrebbe lasciato gra
orma di rimpianto, svanito com'era ogni
vore per il genere della commedia itali

Non come commediografo, ma come s
tore di libretti per musica, lo avrebbero in
voluto a Londra; egli però non si fidava tr
di una richiesta, che veniva non dalla C
ma dai direttori dell'Opera, e non passò la
nica. Dette però, qualche tempo più tar
Londra il melodramma *La Vittorina*.

* * *

Ma il destino, che giuoca cogli uomini
che quando soddisfa i loro desiderii, non v
che egli rivedesse la dolce patria.

Il 18 febbraio del '65 egli potè scriver

[1] *Correspondance*, VI, 185.

l'Albergati, il suo Lelio bolognese, una lettera novamente piena di liete speranze: "Dubito che una stella, levatasi su questo orizzonte, voglia qui fissare il mio soggiorno per più lungo tempo ". La stella — diciamo subito che fu stella di mediocre grandezza — si alzava dalla parte di Versailles; la Corte era stata interessata ai casi del Goldoni e benignamente si rivolgeva a lui. Dalla lettura delle *Memorie* apparirebbe che l'invito fosse quasi imprevisto, dovuto alle premure di mademoiselle Silvestre, direttrice della Delfina, che il Goldoni conobbe proprio mentre stava per andarsene; ma, senza nessuna intenzione di offesa al commediografo, desideroso di una pace che il teatro non poteva dargli, noi abbiamo il diritto di credere che anche prima egli avesse fermato gli occhi con qualche desiderio alla Corte, dispensatrice di tutti i beni.

Anche prima di aver un'idea ben precisa su quello che si potesse sollecitare, nei primissimi tempi della sua dimora parigina, egli aveva creduto opportuno di mettersi all'unisono coi sentimenti monarchici della città ospitale, prendendo il lutto per la morte di una qualunque Duchessa della casa regnante. Il fatto di essere già poeta pensionato di un'altra famiglia Borbonica gli dava qualche speranza di fortuna coi Borboni maggiori. Su questi suoi progetti, che senza dubbio avranno preso forma concreta in qualche sollecitazione, c'è una frase molto rivelatrice

in una lettera allo Sciugliaga (lett. del
cembre 1764)[1]: "Parigi è un gran paes
Corte è vasta; per arrivare a qualco
vuol tempo „.

Tutto ciò non significa per nulla c
Goldoni fosse temperamento da cortig
ma l'esperienza lo aveva persuaso ch
uno scrittore, privo dei beni della for
non c'era altra speranza che nel mecenat
e si doleva che in Italia il mecenatismo
scarso e inefficace. Un uomo dell'antic
gime, che non patisse di fisime rivo
narie, — ed egli non ne pativa — era p
a considerare il benessere economico di
tista come una grazia, e la grazia non p
venire che dai rappresentanti di Dio in
dai principi; più di qualunque altra gli
brava benigna di grazie la monarchia
cese, per le sue tradizioni antiche e p
sua magnificenza attuale. Possiamo esse
che mai gli passò per la mente la ide
zarra che anche quel solido organism
tesse patir fallimento come una qualunqu
presa teatrale, di cui il pubblico si sia sta

Fu dunque un giorno di festa quello i
andato a Versailles, fu introdotto alla pre
di una signora, che cortesemente gli
il discorso:

Monsieur Goldoni, soyez le bienvenu; on dit q
aimez la France.

— Oui, madame.

[1] Epistolario Mantovani.

— Eh! bien, on veut que vous y restiez, puis que cela vous fait plaisir. Voudriez-vous montrer l'Italien à madame Adelaide?[1]

Madame Adelaide, o semplicemente Madame, era la primogenita del re Luigi XV.

— Ah! madame.... c'est trop....

. . . .

— Vous ne me conaissez donc pas?

— Non, madame!

La signora era semplicemente la Delfina. Lasciamo l'imbarazzo dello scrittore borghese. In breve, egli ebbe il titolo e l'ufficio di precettore delle Principesse di Francia. Madama Adelaide fissò le lezioni, e lo invitò a prender dimora alla Corte, con una semplice frase da principessina costituzionale:

— Vous vivrez avec nous, car nous sommes de bonnes gens.

Buone figliole erano in fatti quelle ragazze di sangue reale, a giudicare dalle schiette cortesie che usarono verso il loro precettore: i loro modi non facevano sentire la affabilità contegnosa e artificiale del principe verso il suddito, ma lasciavano liberamente manifestarsi la simpatia affettuosa dei giovani per un buon vecchio glorioso.

E questo buon vecchio ne era così pienamente felice da temere che il bel sogno potesse rompersi bruscamente, come nella favola della vecchia commedia *Il Re dormendo*[2].

[1] Cfr. MADDALENA. *Op. cit.*
[2] Lett. all'Albergati 2 apr. '65.

In tutte le lettere che si conservano dell'anno 1765 si palesa la sua gioia spontanea quasi ingenua: mai un granello di superbia per la intimità concessagli da sì eminenti personaggi, mai l'esaltazione boriosa che a qualche altro cervello, anche di artista, avrebbe attaccato la nuova convivenza " con duchi, duchesse, cordons bleus, marescialli "[1]. L'onesto cuore, pronto a tutti i buoni moti anche dopo tanta durezza di prove, non vibrava che per la gratitudine, che diveniva intensa commozione quando il favore reale si palesava nelle sue forme più cospicue; così quella sera che, uscendo dal salone delle conversazioni del re, sul poggiuolo, da cui varii personaggi assistevano allo spettacolo, trovò le sue scolare, madama Adelaide e la contessa di Narbona, che parlavano in italiano con madama Goldoni. " Figuratevi come stava questa povera donnetta e come le batteva il cuore fra il piacere e la soggezione! Grazie a Dio nè in lei nè in me non ha mai avuto e non avrà mai parte l'orgoglio "[2].

Goldoni è stato il più sincero e il più modesto dei cortigiani.

Forse appunto per ciò nemmeno a Corte ebbe modo di far fortuna.

Egli non sapeva che i principi dispensavano i favori con le parole, ma che i ministri e gli intendenti le traducevano in moneta sonante.

[1] Stessa lettera.
[2] Lett. a G. Cornet, 13 maggio '65.

Questa fu la ragione per cui, dopo aver per tre anni servita la Corte, si trovò nella condizione di dover chiedere in prestito 100 zecchini all'amico Sciugliaga, per provvedere alle necessità della vita, in attesa del regio stipendio.

Durante la sua luna di miele colla Corte egli si era fatto un dovere di non accennare agli "appointements", parendogli anche troppo di essere ospitato a Versailles nel quartiere dell'ostetrico della Delfina, "dans le château, au second escalier attenant à la galerie des Princes au fond du corridor n. 107". Una tabacchiera d'oro con cento luigi, avuta sui primi tempi, quando il suo ufficio non era davvero una sinecura, gli era parsa pegno di abbondante gratitudine: cinque volte alla settimana per tre ore di seguito aveva fatto la sua lezione pratica e teorica di italiano con molto zelo e, se le *Memorie* non esagerano in benignità verso gli ingegni delle sue scolare, con felici risultati. Aveva seguito la Corte a Marly nella primavera, a Fontainebleau nell'estate, a Compiègne nell'autunno, felicissimo della vita magnifica, desideroso di rendersi grato quando non poteva esser utile: come richiedeva la sua posizione, riaprì il baule delle poesie d'occasione, e per la salute riacquistata dal Delfino compose una cantata, che ebbe il piacere di sentir eseguita in famiglia, accompagnando al clavicembalo la Delfina stessa.

Poi in Corte era avvenuta una serie di lutti; era morto il Delfino, la Delfina lo aveva seguito

nel sepolcro; era morto il suocero del re, Stanislao Leczinsky. Le lezioni erano state interrotte, e un bel giorno un domestico era venuto a richiedergli la chiave dell'appartamento occupato nel castello. Rimase tuttavia nelle file dei cortigiani, ma negli ultimi cerchi della ruota che aveva per centro il re. Finalmente le principesse si ricordarono di lui; allora ebbe la lusinghiera promessa di divenire in seguito il precettore dei principini nipoti e riscosse anche la molto sospirata pensione; la quale però, passando dalla generosità delle principesse alla economìa del regio tesoro, subì una diminuzione di quasi la metà: le principesse avevano chiesto per lui 6000 lire, il ministro glie ne offrì 4000, che con una ritenuta — che si potrebbe chiamare la ritenuta degli ingenui, perchè molti riuscivano a farsene esentare — si ridussero a 3600. Più tardi il ministro Choiseul, mentre lo consolava dando collocamento a suo nipote in un ministero, gli promise che avrebbe migliorato la sua modestissima posizione, ma, come i ministri di tutti i tempi, non si ricordò di mantenere la promessa. Neppure fu chiamato a insegnar l'italiano ai principini, ma soltanto quando Clotilde, sorella del nuovo sovrano — Luigi XVI — fu promessa sposa con l'erede del trono di Sardegna, lo chiamarono a tenere un corso accelerato alla fidanzata, tanto da farle intendere gli omaggi del futuro marito e dei futuri sudditi.

In complesso, la sua carriera di cortigiano

non fu magnifica: i fatti giustificano la sua asserzione, ripetuta senza querimonie più volte, che egli, pur essendo in Corte, non era cortigiano, perchè non sapeva chiedere.

Del resto egli era contento del resultato ottenuto, che lo lasciava per lo meno libero di fare un poco il comodo suo; dopo tanti anni che aveva dovuto fare il comodo degli altri, del pubblico e degli attori, dei nuovi sposi e delle nuove monache, era felice di aver trovato un padrone, che nulla esigeva all'infuori di un omaggio a cui la sua natura non si rifiutava. Anzi, da parte sua l'omaggio era sincerissimo, espressione di vera gratitudine per chi in fin de' conti, copioso o no, gli aveva assicurato il pane della vecchiaia.

Però si ingannerebbe chi dalla lettura dell'ultima parte delle *Memorie* concludesse che, dopo il 65, tutta la sua vita, dimentica del passato, si polarizzasse, per così dire, verso la Corte, perchè nella sua narrazione tanta parte è data agli avvenimenti della famiglia reale e con tanta premura, se non con tanta precisione, è fatto ricordo dei regî fasti. L'impressione si spiega, rammentando che quel libro era dedicato al re e 137 associazioni contava tra i personaggi della Corte, e meglio ancora pensando che, cessato il periodo della vita operosa, lo scrittore cercava nei fatti, di cui era stato testimone, magari indiretto, quell'interesse che non sapeva più trovare nei fatti, di cui era attore. Egli voleva che il suo libro sciogliesse un debito di gratitu-

dine verso la città che lo ospitava: nessuna meraviglia per ciò, che, mancando gli argomenti della sua vita artistica, vi sostituisse gli elogi di molti di coloro, per le cui mani doveva andare quello scritto e in primo luogo quelli della famiglia regnante. Come in tutte le occasioni della vita egli non aveva avuto nessuna ripugnanza ad adattarsi alle convenienze del mondo, così allora non poteva avere scrupoli ad abbondare in omaggi, che la cortesia, se non proprio la coscienza, gli suggeriva necessari. Non pretendiamo dal vecchio un acerbo spirito di indipendenza civile, che neppure il giovane aveva avuto.

Tenace, sebbene non ostentato, rimaneva in lui il desiderio dell'indipendenza artistica: quantunque disposto ad attenuare i propri meriti, egli ebbe però sempre chiara l'idea che essi non potevano crescere o diminuire per la approvazione o la disapprovazione dei potenti della terra. Desiderava, fin tanto che era possibile, evitare i contrasti fra le esigenze dell'arte e quelle della vita sociale; ma quando il contrasto sorgeva, non restava incerto su quali convenisse sacrificare. Così quando l'etichetta di Corte gli sciupò la rappresentazione di una commedia, non ebbe scrupoli a dire che, se nutriva della venerazione alla Corte, più gli premeva la sua "riputazione" d'artista.

Al giudizio dell'avvenire affidava la sua opera anche lo scrittore modestó, che non aveva mai osato proferire il nome della gloria.

*
* *

La gloria no, ma la "riputazione" sì, in Francia come altrove. Quello che aveva fatto nei primi anni di dimora parigina, dal punto di vista dell'arte, non era molto, e anche meno pareva allo scrittore, che per farsi in Italia un nome discreto aveva dovuto smungersi il cervello per trarne centoquaranta commedie.

Ancora non si sentiva proprio stanco. Stanco era di scrivere, come gli altri imponevano, in fretta e di maniera; caro gli sarebbe stato permettersi anch'egli una volta la gioia del meditare un'opera pazientemente, amorosamente.

Mai si era trovato in circostanze così favorevoli: la sicurezza della vita materiale aveva reso anche più limpida la naturale serenità del suo spirito; viveva in una città dove esisteva un pubblico capace di apprezzare le finezze dell'arte, dove la dignità dello scrittore, anche teatrale, era sentita meglio che in Italia. Però da tutte queste condizioni fortunate egli poteva trarre partito ad un patto, di rinunciare alla sua lingua e di scrivere in francese per i francesi.

In sette anni di dimora a Parigi il Goldoni aveva avuto modo di impadronirsi della nuova lingua, nelle sue forme e nel suo spirito: diamone merito alla adattabilità dell'ingegno latino, alla spontanea socievolezza dello scrittore,

che non avrebbe saputo rimaner solo tra la moltitudine, ma dobbiamo anche riconoscere che egli volle arrivare a quel punto e si affaticò per arrivarvi.

L'idea audace di scrivere un'opera nella nuova lingua gli deve essere balenata abbastanza presto nel pensiero, come presto si era sforzato di indovinare il gusto francèse, per adattarvi la sua arte; sforzo naturale in uno scrittore che traeva la sua materia dal mondo esterno, e della natura voleva essere l'interprete fedele, variando la propria voce com'essa variava la sua.

Prima lo aveva attirato l'idea di tradurre qualche sua commedia italiana o veneziana, anche per insegnare qualcosa ai suoi molteplici traduttori francesi, che lo contentavano pochissimo; ma subito lo vinse la noia di un lavoro in cui l'immaginazione non aveva nessuna parte. Si decise allora per un'opera originale, senza tuttavia sapere di che genere. Andava qua e là, nei ritrovi, notando tipi e caratteri, come per scrivere una commedia, secondo il suo buon sistema antico; ma anche l'opera buffa, che a Parigi piaceva assai, e di cui si era occupato anche dopo il ritiro dal teatro, per Londra e per Venezia, lo seduceva. Invitato più volte dai compositori, di cui era gran copia, aveva abbozzato un melodramma giocoso in due atti, che voleva intitolare la *Bouillotte* dal nome di un giuoco allora in voga; lo schema era già pronto e si trattava di rivestire il dialogo di rime e

di ariette per la musica. Ma qui riconobbe il Goldoni che la Musa francese non era benigna ai suoi inviti, e lasciò la sua *Bouillotte* allo stato di abbozzo.

Invece, qualche tempo dopo, nel 1771, era pensato, scritto e dialogato il *Bourru bienfaisant;* letto prima nei salotti letterari, tra gli altri in quello di Madame Duffand, presentato alla “ Comédie-Française „ con qualche raccomandazione che partiva dalla Corte, fu recitato il 4 novembre a Parigi e il giorno dopo a Fontainebleau.

Fu un successo grande e immediato: il pubblico parigino finalmente si fece un'idea giusta dello scrittore, che stimava sì, ma che non avrebbe, per i soli lavori italiani, messo alla pari coi suoi buoni. La novità del carattere del protagonista, l'azione mossa e piena di contrasti non ostante che tutti i personaggi fossero ugualmente virtuosi, l'aria di “ sensiblerie „ che circola nella commedia, soddisfecero tutti ugualmente. Fra i critici soltanto uno fu sfavorevole [1], accusando il Goldoni di aver posto in scena un tipo triviale, ma non trovò eco quantunque facesse appello al nazionalismo dei Francesi contro la stranieromania. Il pubblico invece consacrò l'ingresso dello scrittor veneziano nella letteratura francese con i modi che allora erano propri soltanto del teatro francese, chiamandolo al proscenio: e l'autore, cui l'abitudine nuova sembrava

[1] *Collé* del *Journal,* cit. da *Rabany,* p. 245.

immodesta, vi fu condotto quasi a forza. Poi, commosso, lo accolsero Nicoletta e il nipote piangenti di gioia.

Egli sapeva che un successo di quella specie alla " Comédie-Française „ era qualcosa di più dei migliori successi avuti in Italia: qui la commedia meglio fortunata teneva il cartellone magari per un mese, ma negli anni seguenti assai difficilmente era rimessa in scena; in ogni caso all'autore non ne veniva nessun beneficio reale: a Parigi invece un trionfo assicurava alla commedia una vita meno effimera, quale si conviene a un'opera d'arte.

Ebbe la consolazione di sentire rinnovato il plauso ogni volta che il *Bourru* fu replicato — subito le repliche durarono per qualche settimana —; vide trionfare il suo lavoro anche dinanzi ai cortigiani e tanto incontrare i loro gusti, che a Chantilly i nobilissimi dilettanti lo misero in scena per conto loro, sostenendo la parte di Geronte un principe di Condé [1]. Luigi XV compensò l'autore con un regalo di centocinquanta suoi omonimi d'oro, e volle far stampare a sue spese la commedia di cui M.me Adelaide accettò la dedica. Voltaire ricevendo il volumetto gli scrisse una lettera, la cui gentilezza non lascia trasparire, come traspare in tante altre sue lettere, alcuna secreta e discreta ironia: " Un vieux malade de 78 ans, presque

[1] V. MALAMANI. *Nuovi appunti e curiosità Goldoniane*. Venezia, 1887, p. 139.

aveugle vient de recevoir le charmant phenomène d'une comédie Française très-gaie, très-purement écrite, très-morale, composée par un Italien. Cet Italien est fait pour donner dans tous les pays des modèles de bon goût.... " [1].

Non piacque invece al Rousseau che un uomo di più che sessanta anni si trasformasse in un giovane autore, mutando di linguaggio, e anche prima di conoscere il lavoro apertamente e duramente espresse al Goldoni il suo giudizio sfavorevole. Il Goldoni, con la sua deferenza verso tutti coloro che la fama proclamava grandi, ascoltò le osservazioni quasi maleducate del filosofo melanconico, ma poi, invitato a leggergli il *Bourru,* si guardò bene dal farlo; sapendo che tra le tante manie del Rousseau vi era quella della persecuzione, indovinava che nel carattere di Geronte egli avrebbe visto una allusione satirica contro di lui: che poi il Rousseau abbia letto la commedia e ne abbia concepito qualche rancore contro il Goldoni non sappiamo: certo sappiamo che tra i due non fu, come non poteva esserci, amicizia.

Buoni amici non mancavano al Goldoni in tutti gli ordini sociali; e questi avrebbero voluto che egli non una sola opera desse al teatro di Francia.

Il desiderio non può essere mancato neppure al Goldoni, ma egli era troppo esperto

[1] Lett. 4 aprile 1772.

per cedere alle illusioni. Se nella prima ora del successo risentì un'altra ora di commozione e di gloria, l'ultima sera del Carnevale del 1750, subito dopo, forse nella stessa notte, mentre la carrozza lo portava a Fontainebleau, dovette pensare che se la natura permette talora i miracoli non li rinnova volentieri.

Tanto bene questo egli intese che dal trionfo non fu indotto a ritentare subito la prova; altri motivi comici che si erano fermati nella sua mente, e di cui è traccia anche nelle ultime *Memorie*[1] non lo persuasero a scrivere commedie nuove; la prudenza lo consigliava a godersi in pace quel po' di bene che gli concedeva la fortuna, senza ritentarla.

Ma cinque anni dopo il fascino del teatro fu più forte della sua timidezza; presentò all'Assemblea della "Comédie-Française" una nuova commedia di carattere, che gli sembrava ed è veramente originale. Gliela accolsero "à correction" ed egli si adattò anche a mutarne qualche parte secondo i desiderii e i consigli degli interpreti; dopo varie peripezie finalmente gliela portarono alla prima rappresentazione, che fu anche l'unica, a Fontainebleau il 14 novembre 1776, proprio alla fine della villeggiatura reale: gli spettatori, che avevano tutti il capo alla partenza imminente, ascoltarono la commedia distratti senza neppure degnarsi di disapprovarla. Fu

[1] P. es. III. 10.

ına di quelle serate che tolgono a un autore)er dieci anni la voglia di scrivere per il eatro.

A Parigi qualcheduno avrebbe voluto sen- irla, ma gli attori non avevano nessuna fi- lucia che il lavoro potesse reggersi; li tolse l'imbarazzo l'autore stesso con un biglietto nolto tranquillo, almeno nell'espressione ap-)arente: " Je compte ma pièce tombée. Je ne suis ni avare ni fasteux et je la retire tout ı fait "[1]. Chiese invece come compenso che si :iprendesse il *Bourru bienfaisant*, il che 'u fatto ma non subito, e per non più di otto sere, toccando a lui come autore — il dodi- :esimo sugli introiti netti — 771 lire e 15 soldi in tutto.

Tuttavia la " Comédie-Française " fu il teatro :he agì con maggiori riguardi e mostrò mag- giore liberalità verso il vecchio scrittore: i " Sociétaires " non lo considerarono affatto diminuito nella loro stima per la caduta del- l'*Avare fasteux*, nè per l'altra, anche peggiore, della *Plaisante aventure*, cioè del *Curioso ac- cidente*, tradotto in francese, ma non dall'au- tore, e rappresentato al teatro italiano nel 1784. Il *Bourru* fu " ripreso " da capo nel 1781 " goûté.... plus que jamais "[2] e anche nel 1784 fu messo sul cartellone, ma non forse rap- presentato: tanto è vero che un signore olandese, il barone Van der Duyn, che si di-

[1] Pubbl. da RABANY, pp. 304. (Annexe II).
[2] Lett. di G. a *De la Porte* (segretario della Comédie-Française) 26 gennaio 1781, pubbl. da RABANY, p. 306.

chiarava “le plus ardent partisan du théâtre française„ ebbe a scrivere una lettera al direttore, lagnandosi di non poter sentire l'opera celebrata, per udir la quale aveva prolungato il suo soggiorno a Parigi.

Era impossibile aderire al desiderio del nobile olandese, perchè in quei giorni si era data una novità di cui tutto il pubblico esigeva repliche e repliche: era *Le mariage de Figaro* (27 aprile 1784).

*
* *

Con l'*Avare fasteux* l'attività drammatica di Carlo Goldoni era veramente finita: l'autore, senza rimpianti, si era ridotto a semplice spettatore. Per la attività costante e regolare altre occupazioni non mancavano: fino agli ultimi anni la sua giornata contò un tempo non indifferente consacrato al lavoro, lavoro di riordinamento quale si conviene a chi senta di aver compiuta tutta intera l'opera che il destino ha assegnato al suo ingegno.

Un curioso progetto che, se avesse avuto seguito, ci avrebbe mostrato una nuova incarnazione del suo ingegno, fu quello meditato insieme con un giovanotto francese, reduce dall'America, il progetto di un “giornale di corrispondenza italiano-francese„: molto prima che si parlasse di spirituali alleanze latine, egli concepì l'idea di uno scambio costante di informazioni sulle due lettera

ture[1]. In forma di lettere dirette e ricevute da molti italiani, nel giornale avrebbero dovuto comparire relazioni e critiche su libri e novità d'ogni genere italiane e francesi. La sparizione del suo collaboratore, che incominciò il commercio franco-italico cedendo alle lusinghe di una cantante napoletana fino al punto di sposarla, mandò a monte tutto il progetto. Diceva il manifesto del giornale, che i redattori erano indotti al loro tentativo dalla constatazione che da gran "tempo la letteratura francese *faceva* la delizia di tutta l'Italia" ed era vero; aggiungevano anche che la lingua Italiana "era in voga a Parigi più che mai"; ma questo forse non era esatto. Infatti era bensì venuta a Parigi una compagnia di cantanti italiani, per dare dei melodrammi giocosi; ma se la loro musica era piaciuta, le loro parole erano sembrate insopportabili; anzi, il Goldoni si era aspettato che sarebbero venuti da lui a chiedergli qualche libretto migliore, ma costoro si erano rammentati del compatriota illustre solo quando non vi era più speranza di far risorgere uno spettacolo condannato. Anche la *Commedia italiana* era da diversi anni virtualmente finita; i successori francesi della "troupe Italienne" — unico vi era rimasto il vecchio arlecchino Bertinazzi — nel 1780 abbandonarono anche il glorioso "Hôtel de Bourgogne" per la sala Favart, che più tardi divenne l'"Opéra-Comique".

[1] *Mem.*, III. 33.

Di lingua italiana pochi si dovevano interessare; a Corte non ci fu che Madame Elisabeth, la terza delle sorelle del re, la quale richiamò in servizio il vecchio precettore, per cavarsi il capriccio di leggere le sue commedie insieme con lui e con una dama di onore. La lezione durò poco tempo, un po' perchè la fantasia della principessa passò presto, un po' perchè il Goldoni non poteva più resistere ai venti di Versailles, che acuivano i suoi disturbi nervosi e le sue palpitazioni di cuore, sempre più frequenti.

Una volta di più, in questa occasione, ebbe a sentire gli effetti della confusionaria amministrazione della Corte francese; dopo avergli fatto fare un intacco alle sue magre rendite per andare a Versailles, gli fecero aspettare un bel pezzo il compenso: a 73 anni di età il restauratore per non dire il creatore del teatro comico italiano dovette scrivere una lettera al segretario dell'ambasciata veneta per chiedergli 25 luigi in prestito[1]; si consolava pensando di poter ricorrere ad un compatriotta, senza dover arrossire ricorrendo a qualche straniero. Brutte le quinte della gloria!

Ma il Goldoni da questi incidenti non traeva argomento a maledire gli uomini e la vita. Cogli uomini volentieri conversava, anche sapendoli ingrati, e vedeva ancora dilettevole la vita, anche col solo occhio che gli era rimasto.

[1] Lett. al Gradenigo 19 febbr. 1780. *(Masi).*

Poi che aveva cessato di osservarla coll'intento di riprodurre gli aspetti comici, continuava, per suo diletto, ad esercitare la curiosità, che è sorella minore dell'osservazione. Gli piaceva interessarsi delle opere nuove che tutte le arti offrivano a Parigi; frequentava il teatro e seguiva con compiacenza le novità dei giovani autori; giudicava anche, ma senza pose di maestro.

Non sempre giudicava bene; col facile senno del poi noi potremmo fargli una colpa di non aver ammirato *Le Barbier de Seville* e *Le Mariage de Figaro*, che vide rappresentate le prime volte. Riconobbe lo spirito comico del Beaumarchais, ma gli parve quello genere pericoloso, che avvilisse le tradizioni classiche del teatro francese [1]. — La colpa invece che al suo acume critico deve essere fatto alla sua età, che fatalmente faceva di lui un uomo del passato. Non ostante la sua volontà di tenersi al corrente di tutto e la sua quasi infantile ammirazione per tutto quello che si faceva di nuovo, anch'egli era stato superato dal tempo. Le sue osservazioni non potevano essere che superficiali; vedeva la mutazione esterna delle cose, ma non sospettava l'altra più profonda, che preparava la crisi rivoluzionaria.

Con ammirazione aveva visto le prime mongolfiere lanciate alla conquista degli spazi, e

[1] *Mem.* III, 36. Un lavoro, d'altro genere, che gli andava anche meno a genio era il *Tableau de Paris* del *Mercier*, uno dei libri più amari fra quelli che preparavano la rivoluzione.

gli esperimenti del Mesmerismo alla conquista dell'ignoto; aveva visto una nazione sorgere per opera di un nuovo diritto, gli Stati Uniti d'America, e forse aveva parlato con Beniamino Franklin, incontrato in casa di Voltaire, il giorno in cui finalmente aveva potuto abbracciare l'amico glorioso[1]; ma il Veneziano maturato nella repubblica antica, compensato delle sue fatiche dalla Corte Borbonica, non poteva indovinare quella invisibile mutazione degli spiriti; perciò non poteva intendere le ragioni, non tutte artistiche, del trionfo di due opere rivoluzionarie, come quelle del Beaumarchais: egli che aveva sempre concepito la satira teatrale come una satira rivolta ai difetti individuali, che si possono riscontrare in tutti gli ordini sociali, non poteva capire il perchè di una satira che colpiva una classe intera in nome di un'altra classe.

Erano palesi anche a lui i segni della crisi economica dello Stato francese, ma non egli poteva immaginare le conseguenze spaventose che avrebbe recato alla monarchia dilapidatrice; se mai vi pose mente, dovette pensare che tutto si sarebbe sistemato nel miglior modo possibile, come al "Momolo" del suo *Prodigo*. Commedia gli pareva tutta la vita,

[1] Fu il 17 febbr. 1778. Cfr. E. MADDALENA, *La visita di G. a Voltaire*. Pitigliano, Paggi, 1898. Quantunque ex-diplomatico, il G. non era un politico di grandi vedute: però a proposito degli Stati Uniti ebbe una divinazione curiosa, quando scrisse (*Mem.* III, 27): "Gli antichi sudditi della Gran Brettagna divenuti liberi, riconosciuti tali da tutto il mondo, possono divenire formidabili".

non nel significato amaro che noi oggi diamo alla finzione sociale, ma nell'onesto senso antico di contrasto che si placa in un lieto fine.

In questo era concorde con l'opinione dei molti suoi contemporanei, che credevano si potessero conciliare le antinomie più stridenti del corpo sociale col semplice intervento di una volontà benigna di principe. Non bastava Pantalone ad accomodare le faccende di un Lelio scioperato o di una Rosaura turbata nel cuore?

Pareva giunto il momento di una tal soluzione benefica nel tempo in cui egli stava scrivendo le *Memorie;* quando le pubblicò, nel 1787 — tre anni aveva durato la composizione del libro — Luigi XVI aveva già convocati i Notabili; e senza intenzione adulatrice il Goldoni, nella prefazione dedicata al Sovrano, chiedeva ancora qualche anno di vita per veder prosperare i suoi progetti. “Que de règlements salutaires pour le présent, que de perspectives heureuses pour l'avenir! ”.

* * *

Il destino lo contentò: gli concesse ancora qualche anno di vita tanto da veder avverate in quel modo che noi sappiamo i felici presagi! Dopo l'Assemblea dei Notabili, gli Stati generali e la Assemblea costituente: il rullo del tamburo che improvviso copre i flauti

pastorali. Della tragedia rivoluzionaria vide svolgersi l'azione, prima lenta ma piena di oscuri presentimenti, poi scoppiare improvvisa, coll'urlo della disperazione secolare, in un'orgia magnifica di eroismi e di delitti.

La fantasia che vede il contrasto spaventoso tra i fatti e l'animo dell'uomo, non arriva però a comprendere quale divenisse il suo cuore a quell'urto. Arrivò egli a intendere la ragione e il significato del dramma che si scatenava accanto a lui? Probabilmente no. Sentì lo sgomento e lo spavento delle conseguenze che lo colpirono; ma come il naufrago, quando l'onda già lo ha trascinato con sè, non potè vedere la grandezza della tempesta.

Rivide, come il naufrago, il suo passato, più bello della verità, illuminato da un placido sole veneziano:

> Da Venezia lontan do mile mia
> no passa dì che no me vegna a mente,
> el dolze nome de la patria mia
> el linguazo e i costùmi de la gente.

A Venezia sarebbe stato dolce morire, placidamente, dopo aver vissuto intera la sua lunga giornata; udire nel crepuscolo della vita parole di conforto e di pace mormorate nel dolce suono del suo dialetto.

Tacciono quasi tutti i documenti della sua vita negli anni estremi. Ma dal poco che possiamo indovinare, noi vediamo il vecchio scrittore assopirsi a poco per volta nell'attesa del-

l'ora suprema. Noi sappiamo di un altro vecchio, che confortò col sorriso dell'amicizia la sua secreta tristezza: il Favart, il primo che aveva accolto fraternamente l'ospite veneziano, continuava con lui e con qualche altro l'uso dei conviti amicali. C'è un suo biglietto, del novembre del '91 — erano i primi tempi della Legislativa — in cui facetamente lo invita al ritrovo:

> Au Molière de l'Italie
> digne nourisson de Thalie!
> A toi, mon cher Goldoni,
> dont le goût au talent uni
> fit le charme de ta patrie,
> . . . .
> mon cœur d'estime pénétré
> t'adresse aujourd'hui la requête
> pour venir demain, vendredi,
> quatre du mois sur le midi.

A tavola si sarà parlato piuttosto di teatro che di politica; e se alcuno ebbe parole di angoscia, il Goldoni lo tranquillò colla sua flemma paziente.

Quegli amici non potevano ignorare che l'amico illustre aveva un'altra ragione di sconforto: la prospettiva della miseria, in cui la soppressione della lista civile, che gli pagava la sua pensione, lo avrebbe ridotto. Infatti pochi mesi più tardi (luglio 1792) egli finì di riscuotere il suo magro assegno.

È di conforto credere che gli amici abbiano avuto per lui quella gentile compassione che egli aveva avuto per gli altri; a ottantaquattro

anni per soccorrere la miseria di un suo compatriotto, un certo Paolo Bernardo, maestro di italiano, aveva tradotto un romanzo della Riccoboni *Miss Jenni*, consacrandone a lui il profitto. Ma ora non poteva lavorare nè per sè nè per altri; era quasi cieco; non gli restava "che uno stomaco valoroso e un cuore sensibile "[1].

Vennero in suo aiuto i cittadini della Comédie-française, che gli comprarono la proprietà del *Bourru bienfaisant.* Saranno bastate quelle 1200 lire che gli pagarono il 30 gennaio 1792, a permettere al vecchio di succhiare qualche "diablotin " di cioccolatta tutti i giorni, ancora per un anno?

Fu l'ultimo della vita materiale. Il 6 febbraio del 1793, nella rue Pavée-Saint-Sauveur n. 1, egli moriva, assistito dalla moglie e dal nipote. Da due settimane la Francia aveva ucciso il suo re, e preparava il suo furore contro le armi dei coalizzati.

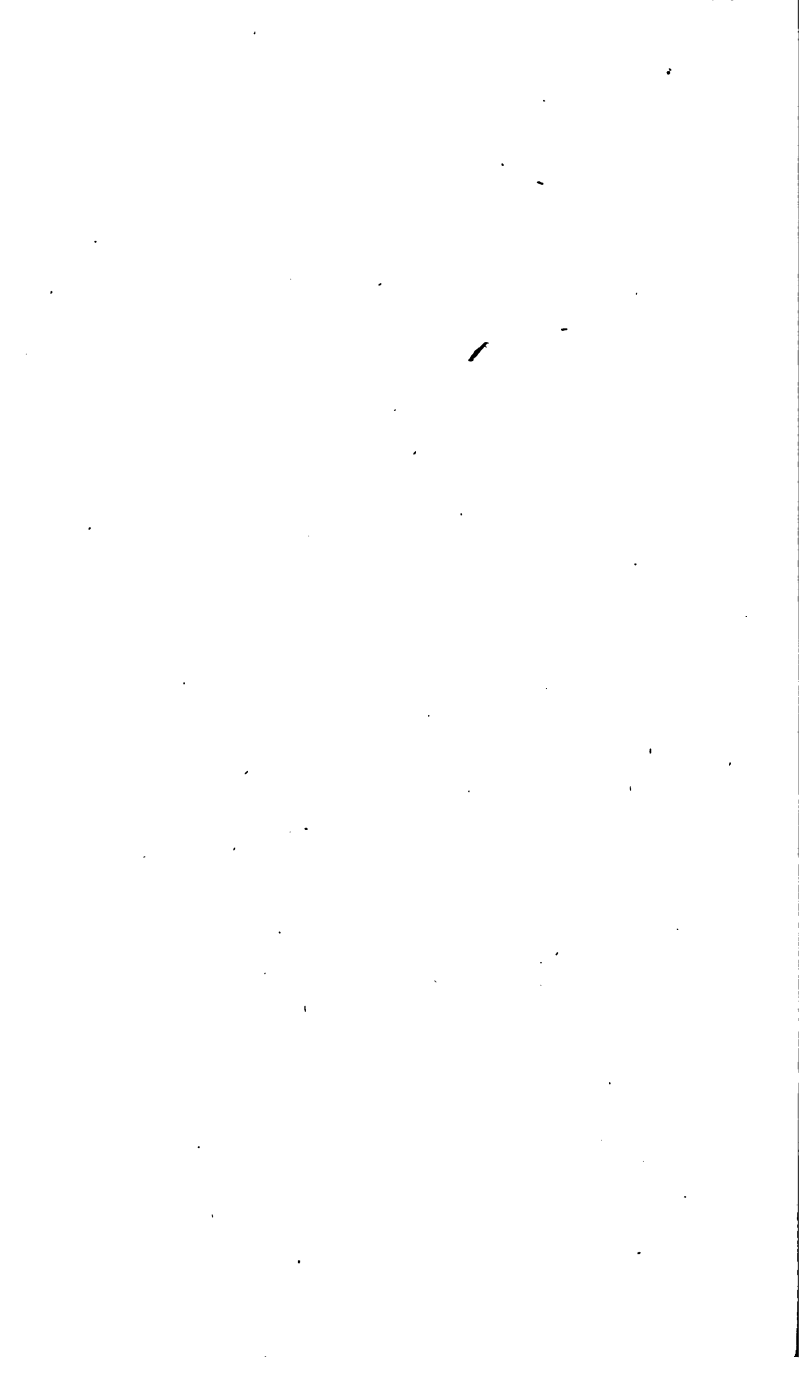
Pure, in quel tumulto, alla Convenzione nazionale fu pronunziato il nome dello straniero dimenticato. Joseph-Marie Chénier, il fratello del poeta, chiese che la patria nuova continuasse un'opera buona del regime distrutto, soccorresse "l'indigence " di chi aveva con i suoi scritti ben meritato della Francia e dell'Italia. "Il meurt pauvre " — finiva lo Chénier a mo' di perorazione — "mais en bénissant le ciel de mourir Français et républicain "[2].

[1] Lett. al libraio Masi di Livorno, 3 sett. '92 (Masi).
[2] *Rabany*, p. 317 (Annexe XIII).

La proposta di rendergli la sua pensione fu fatta il 7 febbraio, ignorando lo Chénier che il Goldoni era morto: tre giorni dopo, lo stesso deputato ottenne che una pensione fosse pagata alla vedova.

La motivazione del beneficio sembra un'ironia: la Convenzione asseriva di pagare in quel modo il debito di una nazione libera verso " un de ces grands hommes, dont les écrits ont le plus contribué à accélerer le progrès des lumières et à mûrir dans les têtes humaines, si lentes à se developper, les grands idées de politique et de morale, qui, par les révolutions des empires viennent, à la suite des siècles, remettre les choses à leur veritable place "[1]. Ma qualche po' di ironia c'è sempre nella condizione di chi vive fuori del tempo suo; e un discreto sorriso non disdice a chi pensi alla fine di Carlo Goldoni che in punto di morte, per opera di un galantuomo, che sentiva la gratitudine verso l'ingegno, è forzatamente camuffato da " citoyen Goldoni ".

L'anima, se un'anima esiste, ritornava a Venezia, ancora per poco quieta nella sua vita antica.

[1] Seduta della Convenzione, del 10 febbr. 1793. *Rabany*, p. 318 (Annexe XIV).

CAPITOLO V.

L'arte del commediografo.

L'indole artistica del riformatore. — Carlo Goldoni e la tradizione letteraria: quello che trasse dai " trattati ": quello che trasse dal " teatro ": l'arte dell'intreccio e della sceneggiatura: il ritorno all'unità di tempo e di luogo: le nozze come finale delle commedie. — La riforma morale: qualche tipo equivoco: il trionfo della virtù. — La comicità del Goldoni: le maschere goldoniane in confronto con quelle della commedia dell'arte: i tipi fissi. — La caricatura e i suoi gradi. — I caratteri comici. — La satira non intenzionale. — Divisione e valutazione delle commedie: - commedie di intreccio: commedie romanzesche, esotiche, storiche: - commedie di carattere, commedie di ambiente, commedie veneziane. — La commedia veneziana e il teatro italiano.

Limitiamo l'esame dell'opera Goldoniana alle commedie, per le quali soltanto egli ha diritto di essere annoverato tra i grandi scrittori. Il restante della sua produzione interessa unicamente gli specialisti.

Per le tragedie e le tragicommedie, dieci in tutto, vale quello che si è detto di passaggio alla pag. 101 e seg.

Anche i melodrammi giocosi, ai quali l'A. dovette buona parte della sua rinomanza e qualche po' di fortuna materiale, sono opere di un'arte inferiore.

Su questi ed altri componimenti, nonchè sulle Memorie, vedi la nota *A* in fine del Capitolo.

Poi che aveva cessato di osservarla coll'intento di riprodurre gli aspetti comici, continuava, per suo diletto, ad esercitare la curiosità, che è sorella minore dell'osservazione. Gli piaceva interessarsi delle opere nuove che tutte le arti offrivano a Parigi; frequentava il teatro e seguiva con compiacenza le novità dei giovani autori; giudicava anche, ma senza pose di maestro.

Non sempre giudicava bene; col facile senno del poi noi potremmo fargli una colpa di non aver ammirato *Le Barbier de Seville* e *Le Mariage de Figaro*, che vide rappresentate le prime volte. Riconobbe lo spirito comico del Beaumarchais, ma gli parve quello genere pericoloso, che avvilisse le tradizioni classiche del teatro francese [1]. — La colpa invece che al suo acume critico deve essere fatto alla sua età, che fatalmente faceva di lui un uomo del passato. Non ostante la sua volontà di tenersi al corrente di tutto e la sua quasi infantile ammirazione per tutto quello che si faceva di nuovo, anch'egli era stato superato dal tempo. Le sue osservazioni non potevano essere che superficiali; vedeva la mutazione esterna delle cose, ma non sospettava l'altra più profonda, che preparava la crisi rivoluzionaria.

Con ammirazione aveva visto le prime mongolfiere lanciate alla conquista degli spazi, e

[1] *Mem.* III, 36. Un lavoro, d'altro genere, che gli andava anche meno a genio era il *Tableau de Paris* del *Mercier*, uno dei libri più amari fra quelli che preparavano la rivoluzione.

tudini come gusti passeggeri, che potevano mutarsi in breve tempo, come ogni anno vedeva mutarsi le foggie della *Piavola de Franza* esposte in “Merceria„ [1]. Non pensava che il teatro comico italiano era quello che era, perchè a tale punto lo aveva condotto un lento divenire, le cui prime mosse risalivano a tempi e a cose, alle quali la sua cultura certamente non risaliva. La sua indifferenza per la tradizione non nasceva da una persuasione teorica o da una ribellione estetica, ma da una mediocre conoscenza, per non dire ignoranza, della letteratura e delle sue leggi consuetudinarie.

Su questo punto, non può esservi dubbio; i suoi studii di teorica teatrale furono scarsi e superficiali, anche perchè le sue facoltà critiche erano modeste: l'idea della riforma apparve nel suo pensiero come un assioma non come la conseguenza di un sillogismo. Di letture ragionate sui commediografi italiani o stranieri non si trovano indizi in nessun documento della sua vita [2]. Si sa che sempre gli piacque moltissimo il Molière, ma lo tenne più come termine di confronto della sua arte

[1] Era la bambola rivestita che serviva quale modello delle novità francesi, anche allora, in fatto di vestiario femminile. Pantalone nell'*Uomo prudente* (I, 12), rimproverando sua moglie vanerella, le dice: “Circa le mode se' deventada la piavola de Franza„. Cfr. anche *Mem.*, III, 37.

[2] Nelle *Mem.*, I, 10, ricorda di aver postillata una *Mandragola* del *Machiavelli*, ma quand'era ragazzo. Sulla *cultura del G.*, cfr., lo studio di M. ORTIZ in *Giorn. Stor. Lett. Ital.*, XLVIII, p. 70.

che come punto di partenza. Anche un Plauto e un Terenzio riferisce il Grosley[1] di aver visto nella sua piccolissima biblioteca, ma è più probabile che ce li tenesse per vezzo, quando dovette anch'egli atteggiarsi a letterato, che per una sentita affinità o vantata discendenza artistica[2]; il più sofistico collazionatore di parole, non troverebbe in tutte le commedie del Goldoni una derivazione consapevole dai due latini[3]. Quel tanto di tradi-

[1] *Observations sur l'Italie et les Italiens données en 1764 sous le nom de deux gentilshommes Suédois par l'auteur du livre entitulé Londre.* Amsterdam et Paris, Costard, 1774, t. II, p. 51. " Un Plaute, un Terence et un Molière composent toute sa bibliothèque.... il est fécond, simple et varié, mais inegal et negligé comme la nature elle-même „.

[2] Meglio conobbe gli scrittori teatrali contemporanei; e per i francesi più in voga ebbe la stima che comunemente se ne aveva: ma le sue letture erano piuttosto rivolte a cercar motivi comici che gli eccitassero la fantasia, che ad apprenderne l'arte. Il poco conto in cui teneva la letteratura teatrale è confermato anche dalle scarse derivazioni da commedie altrui, che si riscontrano nelle sue commedie. *Il padre per amore* deriva dalla *Cénie* di madame de Graffigny; *La sposa sagace*, dal *Philosophe marié* di Destouches; il *Bugiardo* è confessato dedotto da Corneille e da Alarcon (il G., confondendo, disse Lope), ma è una derivazione lontana.

[3] Con molta buona volontà *I due gemelli Veneziani* possono ricondursi ai *Menaechmi* di Plauto, ma storicamente non si possono ricongiungere altro che a qualcuno dei tanti *Simili* o *Simillimi*, che si ritrovano in tutte le raccolte di scenarii da Flaminio Scala in giù. Nella *Raccolta napoletana* (che è la più vicina, per tempo, al G.) si leggono perfino *Li quattro Simili*, con l'aggiunta *di Plauto*. Il motivo della somiglianza fraterna era diventato ormai di proprietà comune, come uno dei più fecondi di situazioni comiche; e forse anche senza Plauto sarebbe entrato nel dominio del teatro.

immodesta, vi fu condotto quasi a forza. Poi, commosso, lo accolsero Nicoletta e il nipote piangenti di gioia.

Egli sapeva che un successo di quella specie alla " Comédie-Française „ era qualcosa di più dei migliori successi avuti in Italia: qui la commedia meglio fortunata teneva il cartellone magari per un mese, ma negli anni seguenti assai difficilmente era rimessa in scena; in ogni caso all'autore non ne veniva nessun beneficio reale: a Parigi invece un trionfo assicurava alla commedia una vita meno effimera, quale si conviene a un'opera d'arte.

Ebbe la consolazione di sentire rinnovato il plauso ogni volta che il *Bourru* fu replicato — subito le repliche durarono per qualche settimana —; vide trionfare il suo lavoro anche dinanzi ai cortigiani e tanto incontrare i loro gusti, che a Chantilly i nobilissimi dilettanti lo misero in scena per conto loro, sostenendo la parte di Geronte un principe di Condé [1]. Luigi XV compensò l'autore con un regalo di centocinquanta suoi omonimi d'oro, e volle far stampare a sue spese la commedia di cui M.me Adelaide accettò la dedica. Voltaire ricevendo il volumetto gli scrisse una lettera, la cui gentilezza non lascia trasparire, come traspare in tante altre sue lettere, alcuna secreta e discreta ironia: " Un vieux malade de 78 ans, presque

[1] V. MALAMANI. *Nuovi appunti e curiosità Goldoniane.* Venezia, 1887, p. 139.

.veugle vient de recevoir le charmant phe-
ıomène d'une comédie Française très-gaie,
rès-purement écrite, très-morale, composée
ıar un Italien. Cet Italien est fait pour don-
ıer dans tous les pays des modèles de bon
;oût.... „ [1].

Non piacque invece al Rousseau che un
ıomo di più che sessanta anni si trasformasse
n un giovane autore, mutando di linguaggio,
› anche prima di conoscere il lavoro aperta-
nente e duramente espresse al Goldoni il suo
ʒiudizio sfavorevole. Il Goldoni, con la sua
leferenza verso tutti coloro che la fama pro-
:lamava grandi, ascoltò le osservazioni quasi
naleducate del filosofo melanconico, ma poi,
nvitato a leggergli il *Bourru,* si guardò bene
lal farlo; sapendo che tra le tante manie del
Rousseau vi era quella della persecuzione,
indovinava che nel carattere di Geronte egli
ıvrebbe visto una allusione satirica contro di
lui: che poi il Rousseau abbia letto la com-
media e ne abbia concepito qualche rancore
contro il Goldoni non sappiamo: certo sap-
piamo che tra i due non fu, come non po-
teva esserci, amicizia.

Buoni amici non mancavano al Goldoni in
tutti gli ordini sociali; e questi avrebbero vo-
luto che egli non una sola opera desse al
teatro di Francia.

Il desiderio non può essere mancato nep-
pure al Goldoni, ma egli era troppo esperto

[1] Lett. 4 aprile 1772.

Aristotile fosse vivo presentemente cancellerebbe egli medesimo quest' arduo precetto perchè ne nascono mille assurdi „[1]. Con altrettanta franchezza è annullato l'altro precetto di Orazio, per il quale si pretendeva che in scena non comparissero mai più di quattro persone in una volta[2]; alla stranezza del precetto risponde trionfalmente il II atto di *Una delle ultime sere del Carnevale di Venezia*, in cui otto persone parlano e agiscono contemporaneamente.

Nell' insieme però i " trattati „, e in genere tutto ciò che sapesse di teorico, al Goldoni non dettero troppo da fare, nè troppo da pensare.

* * *

Invece non si può negare che egli tenesse conto del teatro dell'arte per quanto malvagio esso fosse.

V' è in ogni azione drammatica una parte necessariamente convenzionale, il suo disegno scenico. Il Goldoni, verista convinto e confesso, giudicava migliore la sceneggiatura che sembrasse meglio verosimile, e perciò non ammetteva la scena vuota nè i soliloquii destinati soltanto a informare il pubblico dei fatti non rappresentati. Noi siamo andati più avanti ed abbiamo addirittura soppresso i so-

1 *Teat. Com.*, II, 3. 2 Id. III, 9.

liloquii, perchè in natura di soliloquii non ne fanno che i mentecatti. Ma questi sforzi e quanti altri se ne faranno per assomigliare sempre più l'azione drammatica alle azioni della vita, non varranno mai a distruggere quel tanto di convenzionale che è congenito colla drammatica.

Nella realtà umana la azione — comica o tragica che sia — non procede mai spedita e serrata; la interrompono episodii e deviazioni che in nulla si riallacciano al fine, la sconvolgono personaggi inutili, la snaturano incidenti contradittorii; non esistono catastrofi definitive nè soluzioni complete; ogni commedia somiglia ad una tragedia, ogni tragedia ha i suoi gesti comici. La divisione dei due generi è già una convenzione dell'arte, l'intreccio delle scene, tutte cospiranti ad un punto, è quasi un artificio. Dunque l'osservazione diretta della natura non può essere l'unico fondamento della tecnica drammatica; anche lo scrittore che voglia essere verista fino allo scrupolo non può pretendere di partire dalla stessa natura, ma deve contentarsi di prendere le mosse dall'arte anteriore, per svolgerla o per correggerla. In questo senso, verismo assoluto non c'è nel romanzo, nè in alcuna altra forma d'arte.

Ecco perchè anche l'opera del Goldoni, il quale di nessuna lode si compiacque quanto di esser chiamato *fils de la nature*, considerata dal punto di vista della fattura scenica, non è indipendente dalla tradizione teatrale

italiana, e lo scrittore dice la verità quando afferma di aver studiato a lungo il teatro prima di tentare la sua riforma; che lo abbia studiato molto sui palcoscenici e poco in biblioteca, e non per seguirlo ma per fare in altro modo, nulla toglie alla verità del fatto.

Necessariamente doveva staccarsene chi è stato uno dei più abili maneggiatori degli effetti scenici di cui l'arte teatrale si vanti in ogni tempo: Molière, di lui tanto più profondo e più universale, non lo eguaglia nella tecnica; pochissimi dei moderni gli stanno a paro, pur avendo trovata la strada già aperta. Gli italiani più antichi sembrano al suo confronto mediocrissimi principianti.

Il Goldoni, per una felice disposizione dell'ingegno, potè sempre applicare quella legge fondamentale della poesia drammatica che gli antichi avevano intuita come verità assoluta, ma non sempre avevano potuto rendere, che il teatro si differenzia dalle altre forme letterarie non solo in genere ma anche in specie, che il teatro è essenzialmente, unicamente azione, è azione non come la vita, ma più della vita. Fortunata la sua ignoranza letteraria se lo salvò da qualunque contagio del teatro letterario dei secoli antecedenti, il cui vizio organico è appunto quello di non essere attivo. A leggere il riassunto di qualche commedia del '500 si crederebbe di scoprire degli ingegni che avessero la fantasia dedalea di Shakespeare; se si legge la commedia stessa ci affligge un tedio insopportabile, perchè da

quella trama complicatissima non viene mai fuori una scena di sospensione, un momento di vera aspettativa: tutto è raccontato con una ingenuità meravigliosa. Si può dire che non c'è commedia fra tutte quelle del secolo XVI in cui l'antefatto non sia reso noto agli spettatori mediante un lungo dialogo — non oserei chiamarlo una scena — in cui due personaggi raccontino per filo e per segno quello che si immagina avvenuto prima che il sipario si alzi; più d'una volta poi anche quel po' d'azione che succede è nuovamente raccontato ad uno dei personaggi, che entri in scena a cose incominciate.

Ingenuità di pubblici primitivi, che alle ripetizioni omericamente non badavano? Tutt'altro. A questo proposito un critico della fine del '500, Angelo Ingegneri, narra un episodio grazioso [1]: "Ero spettatore di una commedia ove un interlocutore riferiva distesamente e forse anche prolissamente ad un altro alcuni tratti che s'erano poco prima visti in scena: quivi un galant'huomo il quale stava forte intento al negotio et mostrava di pigliarne molto diletto et quasi di fatto vero trovarne commovimento, sentendosi stancare dalla colui lunga et noiosa relatione proruppe ad alta voce in queste parole: — Non più, basta, il sappiamo: habbiamo veduto ogni cosa. — Di che tutta la stanza fu in un punto

[1] Angelo Ingegneri. *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentar le favole sceniche.* Ferrara, Vittorio Baldini, 1598, p. 32.

Limitiamo l'esame dell'opera Goldoniana alle commedie, per le quali soltanto egli ha diritto di essere annoverato tra i grandi scrittori. Il restante della sua produzione interessa unicamente gli specialisti.

Per le tragedie e le tragicommedie, dieci in tutto, vale quello che si è detto di passaggio alla pag. 101 e seg.

Anche i melodrammi giocosi, ai quali l'A. dovette buona parte della sua rinomanza e qualche po' di fortuna materiale, sono opere di un'arte inferiore.

Su questi ed altri componimenti, nonchè sulle Memorie, vedi la nota *A* in fine del Capitolo.

Uno scrittore di grande coltura non riesce facilmente a sottrarsi alla tradizione: nel momento stesso in cui crea, gli si ripresentano i modelli su cui si è esercitata la sua attenzione, e, per quanto vi reagisca, lasciano qualche traccia di sè nell'opera nuova. Le grandi mutazioni, specialmente della tecnica, anche quando la ragione ve lo consigli, lo sgomentano; ad ogni suo impeto di rinnovamento reagisce uno scrupolo che lo richiama alla consuetudine; in lui le ragioni logiche sono meno forti delle ragioni storiche.

Carlo Goldoni, rinnovatore della commedia italiana ebbe la fortuna di non dover combattere questo combattimento interiore: lo soccorreva nella sua opera rinnovatrice la inestimabile forza degli spiriti semplici, la imperfetta coscienza della propria originalità e della propria audacia. Combattè contro la tradizione, ma questa tradizione non destava in lui l'odio acerbo dei rivoluzionari dell'arte, poichè gli era quasi indifferente. Egli sentiva bensì di dover trasformare certe abitudini di attori e di pubblici, ma considerava tali abi-

Compatisca chi vede e chi sente
se sta volta c'è entrato il demonio,
se sul fine non c'è il matrimonio
se la cosa finisce così....

Del resto le nozze finali quasi sempre convengono bene col contenuto delle commedie le quali per lo più si aggirano sopra un tema amatorio: anche in quelle che hanno la loro ragione d'essere in uno studio di caratteri o di costumi, l'occasione è spessissimo data da una situazione amatoria e, poichè si tratta sempre di onesto amore, il matrimonio lo conchiude con la logicità di un corollario. Le commedie intrinsicamente.... matrimoniali sono numerosissime: *La figlia ubbidiente*, *Il vero amico*, *Gli innamorati, Un curioso accidente....*; in altre l'azione amorosa non occupa il primo posto, per esempio, nella trilogia della *Villeggiatura,* nella *Casa nova,* e in quasi tutte le commedie di costume, ma le nozze non guastano. Il sistema obbligato nuoce invece alcune volte, quando per combinare il matrimonio mancano gli antecedenti sentimentali: così noi non possiamo restar troppo convinti che nel *Bugiardo*, Rosaura, la quale per tre atti meno una scena si è fatta la bocca e il cuore a sposar Lelio, si converta subito all'amor per Florindo; ed anche meno approviamo certi connubi improvvisati per rimediare a una situazione non risolvibile, come quello di Ottavio e Laurina nella *Madre amorosa.* Ma il matrimonio è nella morale comica del Goldoni la panacea di tutte le affezioni e

di tutti gli errori: nel *Tutore* e nell'*Uomo prudente* è la sanatoria di condizioni già troppo compromesse; nei *Mercanti* e nel *Giuocatore*, in cui la logica dei fatti e dei caratteri lo escluderebbero, il Goldoni, per non lasciare il pubblico con l'animo sospeso, se la cava promettendolo a breve scadenza.

Delle commedie che non hanno personaggi importanti allo stato celibe o nubile, molte presentano un contrasto coniugale e perciò si chiudono con una conciliazione coniugale, che è quasi un matrimonio rinnovato: la *Dama prudente* e la *Donna di maneggio*, *Pamela maritata* e la *Buona moglie* sono di questo numero. Le commedie che facciano assolutamente a meno di nozze o di conciliazione matrimoniale sono addirittura una rarità e appartengono ai generi che il Goldoni ha trattato soltanto per eccezione, commedie storiche come il *Tasso* e il *Terenzio*, o di argomento specialissimo come l'*Impresario delle Smirne*: la stessa *Locandiera*, la quale per il suo contenuto tenderebbe a eliminare il matrimonio, si chiude con le nozze inaspettate tra Mirandolina e Fabrizio.

Si tratta dunque di una soluzione che non sempre nasce spontaneamente dai fatti: ma i fatti sono sempre combinati e in modo da renderla possibile. È un mezzo scenico per chiudere la azione, che il Goldoni ha accettato dal "teatro" dei suoi predecessori, e che ha usato largamente, colla sola avvertenza di evitare le contraddizioni troppo patenti. In fondo

le sue Rosaure ed anche le sue Giacinte, e le sue Luciette sono abbastanza simili alle *amorose* del teatro dell'arte, per essere disposte, alla fine di ogni commedia, ad accostarsi di buon animo al sacramento amoroso. Di amore la commedia del '700 non sapeva fare a meno, come pare non sappia farne a meno neppur oggi; e se all'amore sul teatro non era permessa dalla morale corrente nessun'altra soluzione che non fosse quella nuziale — nella vita, si sa, la cosa era diversa — il Goldoni non aveva nessuna ragione di non adoperare un finale comodo e bene accetto. È forse meno buono un ritrattista il quale faccia muovere figure sempre nuove, perchè ogni volta non rinnova anche lo sfondo?

La riforma Goldoniana non pretese mai di sconvolgere da capo a fondo la struttura della commedia; una volta soppressi i finali di atto a basi di rumori e di busse, tolte certe assurdità che gli scarsi mezzi meccanici delle compagnie erranti perpetuavano, quello specialmente di far succedere troppi fatti in mezzo alla piazza, ogni rinnovamento tecnico doveva ridursi ad ottenere una più compatta legatura fra le scene. Per questo fine non può esistere alcuna norma generale; volta per volta gli incidenti dell'intreccio gli suggeriscono il modo migliore; e l'indole dei suoi personaggi è così perfettamente teatrale, che tutti pare sappiano evitare le false uscite e gli incontri inutili spontaneamente, senza che si mostri l'arte del commediografo che li guida.

*
* *

Per la regolarità, questo bastava; poichè i comici avevano principiato a recitare le parti scritte, non vi era più pericolo che distruggessero sulla scena l'ordine d'arte meditato a tavolino.

Più energicamente la riforma goldoniana si volse a purgare il teatro della immoralità che lo lordava. È vero che nemmeno le più sbrigliate commedie degli istrioni osavano porre in scena le situazioni scabrose del lontano Aristofane e quelle poco meno.... vivaci del non lontano Della Porta [1]: l'equivoco morale che lo spirito gesuitico aveva imposto a tutte le forme dell'arte, non aveva risparmiata la commedia: ma in questa ancora, sotto l'ipocrito velo di certi accomodamenti nuovi, trasparivano le traccie della indifferenza morale del '500. Se il matrimonio finale coonestava tutto, quante bassezze e quante stoltezze preparavano il filo al santo nodo!

Prendo a caso in una raccolta di scenari che si rappresentavano al tempo della giovinezza del Goldoni un soggetto che si intitola

[1] Sull'importanza veramente assai grande del commediografo napoletano Gian Battista della Porta si vedano gli scritti di A. Fiorentino in *Nuova Antologia*, 1882, maggio, e in *Giornale napoletano di filosofia e letteratura*, N. S. Vol. III (1880), p. 92 e p. 320 e segg.

Il principe Pollacco [1]. Si tratta dell'eterno motivo di una ragazza, Angiola, che il padre, il Dottore, vorrebbe maritare ad un uomo posato, ricco e imbecille (Tartaglia), mentre ella se la intende con un giovane di belle speranze e di franchi costumi (Silvio). Uno dei personaggi è Coviello, definito con un nome che è sinonimo, ma più plebeo, di mezzano. Lo scenario naturalmente non ci lascia indovinare che specie di discorsi tenessero i due innamorati, ma ad un certo punto ci presenta Pulcinella, che per forza vuole andare a presentare i suoi omaggi a Rosetta, moglie di Coviello: questi viene a saperlo e nel litigio che ne segue adopera i termini più precisi che si possano immaginare per definire la colpa della consorte e il suo disonore; da ultimo si placa fingendo di credere a Rosetta che Pulcinella sia suo fratello. Nè meno impudica è la situazione in cui si trovano da ultimo gli innamorati. Silvio, andatigli a vuoto tutti gli altri trucchi per avvicinare Angiola, si finge mercante, e sotto queste spoglie riesce in fine ad entrare in casa di lei; allora il Dottore, accortosi dell'inganno, pensa di andare a chiamare gli sbirri, e intanto — bontà sua — chiude in casa gli amanti; è inutile ag-

[1] Nella citata raccolta napoletana (il titolo esatto è *Zibaldone comico di varii soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da me Antonio Passanti detto Oratio il Calabrese per comando dell'ecell. signor Conte di Casamarciano*) ms. nella Biblioteca Nazionale di Napoli, a cui fu donata da Benedetto Croce, Vol. II, p. 143t e segg.

giungere che quando ritorna trova le cose a tal punto, che il matrimonio non può far altro che legalizzare un fatto compiuto.

In un altro scenario della stessa raccolta, *La figlia disubbidiente*, compare col suo nome e coi suoi attributi un personaggio che era stato protagonista di una commedia dell'Aretino, una cortigiana; un sorriso pietoso ci muove i precordi quando leggiamo le ultime parole del soggetto: “Florindo sposa Cintia, che si manifesta donna onorata„ [1].

Eppure questo non era il peggio; anche in commedie la cui trama parrebbe onestissima, trionfava per opera degli attori, e specialmente delle maschere, una disonestà di atti e di parole, che nessun pretesto d'arte può giustificare.

Tutta l'opera Goldoniana si oppone a questa immonda consuetudine con una rigidità, che in certi casi può sembrare anche eccessiva. La sua morale sessuale è così puritana, che lascia perfino sospettare un zinzino di ipocrisia. Quando non si tratta di onesti innamorati che aspirano alle legittime nozze, i rapporti fra uomo e donna si riducono ad un innocente cicisbeismo. I mariti che hanno da lagnarsi della condotta della loro moglie non fanno loro rimprovero più grave che di essere troppo amanti della “conversazione„; ma per una “conversazione„ che viene a mancare una giovane moglie non tenterebbe di avvelenare un marito vecchio, come tenta

1 Ibid. Vol. II, p. 61r e segg.

Beatrice a Pantalone nell'*Uomo prudente,* nè questi a un Lelio qualsiasi, che avesse l'unico torto di conversare con sua moglie e con sua figlia, avrebbe ragione di tenere un discorsetto di questo genere [1]:

" Se ve troverè in luoghi dove ghe sia done de casa Bisognosi, finzè de no cognosserle, e tirè de longo, perchè se averè ardir de accostarve a casa mia, ve lo confido in segretezza: in un scalin de la scala ghe xe un trabuchelo, che levando un certo fero, che so mi, se volterà sottosora, e ve precipiterà in t'un pozzo de chiodi e de rasadori: e se no vegnirè in casa ma cercherè de trovarve in altri lioghi co' mia muggier o mia fia..... go diese zechini in scarsela da farve dar una schiopetada in te la schiena senza che sapiè da che banda la vegna.... ".

Anche la commedia del Goldoni, che è passata alla tradizione come il tipo della commedia onesta e lieta, ha qualche pennellata meno rosea, per chi ve la sappia trovare sotto la vernice apparente. Ma una maggiore franchezza nel definire certi rapporti e certe posizioni, anche se avesse voluto adoprarla, non gli sarebbe stata concessa dalla gesuitica morale del tempo; quello stesso accenno a una relazione extra-coniugale, che aveva potuto mettere nell'*Uomo prudente,* non gli fu permesso dieci anni più tardi: nel 1758 l'eccellentissimo " magistrato della bestemmia " non gli dette il permesso a far rappresentare *La donna forte*, perchè vi compariva un amore per una donna maritata; potè metterla in

[1] I, 15.

scena, riducendo l'eroina ad una fidanzata[1]. Di queste restrizioni egli però non aveva diritto di dolersi, perchè della censura teatrale, era stato uno dei più caldi sostenitori, e pubblicamente la aveva lodata. Nè perciò vorremmo accusarlo di viltà: che la morale delle commedie dovesse ad ogni costo purificarsi, era sua convinzione sincerissima, e non era una colpa credere che le leggi potessero prestare braccio forte agli uomini di buona volontà.

Anche alla riforma morale però egli giunse per gradi, partendosi dalla commedia a soggetto. Nei suoi primi lavori hanno parte personaggi di dubbi costumi, che più tardi non avrebbe mai voluto mettere in scena: *Il prodigo,* come noi lo leggiamo, è commedia tale che ogni ragazza può leggerla, ma dall'autore sappiamo che quando fu rappresentata la prima volta col titolo di *Momolo sulla Brenta* era diversa: "La donna che va a trovar Momolo (Clarice) era di mal costume.... Momolo aveva delle mire inoneste, dicea delle cose lubriche „. E nella commedia gemella, *L'omo de mondo,* ossia *Momolo cortesan*, anche la redazione definitiva ci fa far la conoscenza con una Smeraldina, di professione nominale lavandaia, e aspirante ballerina per istigazione di Momolo suo protettore, che ha un'aria

[1] Cfr. MANTOVANI, *Goldoni e il teatro di San Luca*, già citato. Lettere III, IV, V. La stampa — la prima è nell'edizione Pitteri, t. VIII (uscito nel 1761) — ritorna alla forma originale; però è esclusa dall'edizione Pasquali.

molto equivoca, per quanto salvaguardata da un fratello facchino, terribile con i corteggiatori spiantati, benigno con quelli danarosi.

Il tipo ricompare anche altre volte, ma attenuato: Daniela nella *Buona madre* e Rosina nel *Ricco insidiato*, sono due povere ragazze, che tentano di accaparrarsi con i vezzi un po' di marito benestante e fanno la loro parte sempre con accanto le rispettive madri — mamme Adelaidi? Forse; ma in scena non lascian sole le figlie —. Lisaura della *Bottega del caffè* e Brigida dei *Morbinosi*, hanno la loro professione di ballerina e di cantatrice, che il Goldoni afferma poter essere anche professioni onorate, e anch'esse nel protettore non cercano che il marito.

Una situazione scabrosetta sarebbe quella della *Cameriera brillante* (e perciò quella della *Donna di maneggio*, che come punto di partenza è somigliantissima): un vecchio padrone innamorato della sua cameriera coll'aggravante di figlie nubili in casa; ma le tenerezze tra la servetta leggiadra e il buon padrone si svolgono sopra un tema di affetto così infantile, che la innocenza più cristallina non ne rimane appannata. A qualche sospetto darebbe adito la condotta di quella maneggiona di Siora Lugrezia nei primi atti delle *Donne gelose;* ma quando si viene a sapere che Sior Boldo, Sior Todaro e Sior Baseggio frequentano di nascosto la sua casa col solo onestissimo fine di far delle cabale per il lotto, ci si duole di aver sospettato.

Tutto quello che egli potè concedere ai gusti trivialotti del pubblico fu qualche doppio senso in bocca alle maschere, fin che le lasciò parlare all'improvviso, e qualche velatissima allusione galante quando scrisse anche le loro parti.

A escludere qualunque impudicizia volgare, lo portava il suo senso d'arte, semplice ma gentile; a evitare qualunque situazione scorretta lo induceva oltre l'ossequio alla morale corrente, anche il suo innato ottimismo: l'ottimismo è un abito del pensiero che non distingue le antinomíe della vita, e ogni oscenità è un'antinomía.

Quando anche la moralità ufficiale fosse stata meno scrupolosa, lo stesso il Goldoni si sarebbe astenuto da qualunque impudicizia di cose e di parole, perchè non temeva, anzi ambiva di essere un banditore della morale sul teatro. Egli era convinto che la commedia avesse avuto sempre una ragione d'essere morale, del che erano convinti anche tutti coloro che avevano prima di lui vagheggiato una riforma della commedia: il "castigat ridendo mores" non era stato mai combattuto nella teoria, anche quando la pratica vi aveva meno corrisposto.

Jason de Nores, nel secolo XVI, dando la definizione della commedia ne aveva anche determinato il fine, dicendo che è fatta "per purgare gli spettatori col diletto... da quelle passioni et discontentezze che turbano la loro quiete et tranquillità per gli innamora-

menti delle mogli, delle figliuolè, de' figliuoli, per gl'inganni et tradimenti de' servitori.... delle nutrici.... et per fargli innamorar della vita privata a con servation di quella ben regolata repubblica populare, nella quale si trovano „ [1]. Con tutte queste buone intenzioni si erano però scritte infinite commedie tutt'altro che edificanti, ma la rappresentazione del male era stata giustificata come una rappresentazione dell'inferno per invogliare al paradiso. Un critico del '600 [2] asseriva che “ **il servo cattivo dal vedere il premio dato al buono e la calamità al tristo, prendeva documento a suo particolar beneficio et il padre di famiglia, che fusse imprudente, dal saggio presentato scena prendeva ripiego al debito d'economia diligente. Le fanciulle dal sentire e vedere l'infamie date alle sfacciate e impudiche che si maritano senza licenza dei padri loro.... imparavano la obbedienza e la modestia, e le fantesche lascive, ingannate da' servitori ribaldi, col morir infranciosate all'hospitale, insegnavano all'altre il riguardo e la riverenza con che si deve governar nelle honorate case de' loro padroni „.**

Il Goldoni capì che questo sistema di dimostrazione per assurdo poteva dar luogo a molti inconvenienti, e alla condanna del vizio preferì il premio della virtù. Soltanto quando è costretto a presentare qualche tipo di incorreggibile dissoluto, egli ricorre a qualche punizione terribile; ma, fin dove è possibile, pre-

[1] JASON DE NORES. *Poetica*, cit. cfr. cap. I, p. 25.
[2] Un ignoto che si cela sotto il nome di ACCADEMICO FISSO nel prologo al *Giusto sdegno, comedia nuova politica ed economica.* Venezia, Mar. Ginammi, 1629.

ferisce che il vizioso si corregga o si punisca da sè stesso, allontanandosi.

Così Lelio nel *Bugiardo,* il finto conte Nestore nell'*Impostore* scoperti, fuggono col loro rimorso, da cui è lecito sperare un ravvedimento; per colpe meno gravi — discolaggini giovanili — Lelio del *Tutore* è ammogliato, perchè il matrimonio gli faccia metter la testa a partito. Quando la colpa non concede punizioni sì comode, interviene la giustizia umana sotto la forma degli sbirri, e magari, quando la colpa deriva da passione piuttosto che da malvagità, il colpevole accetta con piacere l'espiazione redentrice; il violento Don Fernando della *Donna forte*, già prigioniero, conclude enfaticamente:

Difendermi non curo, cedo alla dura sorte,
cercherò da me stesso accelerar la morte.
Pietà nel duro caso, non merta traditore,
questo è il fin che procaccia un sregolato amore.[1]

Invece da sè stesso si giustizia, avvelenandosi, Pancrazio dei *Due gemelli,* avvelenatore; più tragicamente di tutti il Lelio della *Putta onorata* e della *Buona moglie*, la figura più perversa che il Goldoni abbia inventata, si busca due stilettate in una rissa "e va a morir dietro le scene".

Ma queste nel teatro Goldoniano sono eccezioni: era opinione dello scrittore che l'uso di mezzi tragici dovesse essere escluso sempre dalla commedia; la separazione dei due

[1] V. sc. ultima.

generi teatrali gli sembrava così necessaria, come era sembrata agli antichi, sdegnato di vederli così goffamente mescolati nella commedia dell'arte: infatti veleni e stili egli adoperò soltanto nei primi lavori, scusandosi di dover cedere alle abitudini di un gusto corrotto. Procedendo nell'arte, il tono dei suoi lavori si fa sempre più dolce; scompaiono violenze di fatti e di passioni, ombre pericolose anche quando servono a far meglio risaltare la luce della virtù.

Moralista dunque per temperamento e per intenzione fu il Goldoni. Mancando al suo animo qualunque substrato di pensiero rivoluzionario, la sua morale non poteva essere che quella ortodossa dei tempi suoi. Nei rapporti famigliari, il riconoscimento della patria potestà sui figli e sulle mogli; nei rapporti di interessi “ onoratezza „ e puntualità; verso la patria affetto figliale, verso gli stranieri cortesia ospitale; nessuna pretesa di mutare gli ordini sociali, perchè “ un arcano regge la disparità delle ricchezze „ [1]; nella politica e nella religione un discretissimo silenzio.

Eppure il rigore di questa morale non cambia mai la commedia in una predica; in pratica chi ha da compiere un dovere, trova addolcito il suo cómpito da la bontà di chi lo esige; chi ha da esercitare un diritto ne corregge l'asprezza con un benigno buon senso. I conflitti che sorgono tra i doveri e le pas-

[1] Dedica della *Castalda* al Durazzo.

sioni — il che avviene nei frequenti casi di amori giovanili contrastati dai padri — sono sempre temperati, quasi che in antecedenza si sappia che il buon destino comico li placherà con soddisfazione di tutti: la commedia ha bisogno di accomodamenti, e l'anima veneziana di Goldoni non era costretta a farsi forza per trovarli; se mai il nostro poeta lesse il *Candido* del suo illustre amico, non deve essersi dato ragione perchè si scrivessero libri di quel genere.

* * *

Castigare ridendo.... ma dal punto di vista dell'arte comica sarebbe più esatto dire: ridere castigando, perchè l'efficacia morale è un effetto, il ridicolo la causa; ora il ridicolo predominante nella commedia istrionica, come più volte abbiamo mostrato, era tale che alla sua trasformazione principalmente doveva intendere la riforma; e fin da quando vi aveva posto mente, il Goldoni si era accinto a "smascherare i ridicoli, bandire gli Zanni e correggere le caricature dei vecchi " [1].

Per togliere di colpo la comicità goffa che lordava la commedia dell'arte, la cosa più semplice sarebbe stata quella di sopprimere d'un colpo le maschere, o per lo meno le due che avevano connaturato nel loro carattere

[1] Lettera dell'A. a chi legge, premessa al t. I dell'edizione Bettinelli. Venezia, 1750.

la ridicolaggine stolta e triviale, prima di tutti il secondo Zanni.

Ma non si poteva osar troppo, perchè c'era chi difendeva quel genere di lepidezza. Il cavaliere Ernold della *Pamela*, per esempio, sosteneva che Arlecchino era spiritosissimo. **Sentite alcuni dei suoi vezzi che ho ritenuto a memoria. Invece di dire padrone dirà poltrone, in luogo di dottore dirà dolore, al cappello dirà campanello.... In una sola commedia per ingannare.... Pantalone si è trasformato in moro, in una statua movibile e alla fine di ogni sua furberia regalava il buon vecchio di bastonate....** Ma rispondeva lord Bonfil — perchè il pubblico se lo tenesse a mente: **" Non mi darete ad intendere che gli uomini dotti, gli uomini di spirito ridano di queste scioccherie. Vi è il ridicolo nobile, che ha origine dal vezzo delle parole.... vi è il riso vile, che nasce dalla scurrilità e dalla scioccheria "** [1].

Tuttavia Arlecchino rimase ancora per un pezzo nelle commedie Goldoniane, e anche quando ebbe la sua parte scritta non potè assumere una fisonomia del tutto diversa da quella di prima; suo carattere essendo la stoltezza, stolta rimase la sua espressione. Anche in bocca all'Arlecchino Goldoniano suonano talora scherzi di parola molto meschini, (nel *Feudatario* [2] i " cimesi della comodità " per dire i " Sindaci della Comunità ") e risposte di ingenua goffaggine (nella *Madre amorosa* [3] la scena della testimonianza): altrove egli fa ridere coll'abusato mezzo degli scambi di cose

1 *Pamela nubile*, I, 16.
2 *Il feudatario*, I, 2.
3 *La madre amorosa*, I, 7.

e di persone (per esempio nel *Servitore di due padroni* e nella *Vedova scaltra*), oppure con dei veri e propri *lazzi*, come quando (nel *Giuocatore*)[1] scoperto nel momento in cui, rubati certi zecchini, sta per nasconderli nelle scarpe, è costretto a non muoversi per celare coi piedi la sua preda luccicante.

Non mancano però delle commedie in cui anche dallo stolido Bergamasco è tratto buon partito: nella *Famiglia dell'antiquario*, Arlecchino, che in veste di Armeno vende al conte Anselmo le sue inverosimili anticaglie, è personaggio di ottima comicità, perchè serve a far rilevare colla sua caricatura la caricatura del suo maniaco padrone, come fa *Truffaldino,* fintosi medico nel *Vecchio bizzarro*, per trappolare colla sua balbuzie quel divertentissimo ammalato immaginario che è Celio.

I travestimenti, vecchi mezzucci del vecchio mestiere, e le balbuzie, mezzo comico tutt'altro che originale, poichè ad essa doveva la sua esistenza teatrale tutta una maschera, Tartaglia dai grandi occhiali! Sì, ma i mezzi per ottenere la comicità non sono infiniti, e un grande merito del Goldoni è proprio questo di aver ripreso dei motivi di ridicolo già sfruttati, rendendo loro la freschezza delle prime invenzioni; l'accorgimento artistico insegnava al commediografo che quelle trovate comiche erano sciocche quando si sovrapponevano inutilmente ad un'azione che non le richie-

1 *Il giuocatore*, I, 3,

deva; ma diventavano spiritose quando convenivano agli intrecci, e ai caratteri; la sordità di Agapito, speziale nella *Finta ammalata* e di donna Pasqua, testimone renitente nelle *Baruffe chiozzotte*, continueranno a far ridere anche i saggi, fin che i saggi saranno capaci di ridere.

La commedia dell'arte era bensì un organismo parecchio invecchiato, mummificato, se si vuole; i suoi sistemi, le sue invenzioni, i suoi tipi si erano consumati per l'uso antico e immutato, ma anch'essi procedevano dalla osservazione del vero: date ad uno scrittore il profondo senso del vero che ebbe Goldoni, ed egli potrà servirsi di molti di quei mezzi facendoli riapparire freschi ed ingenui come nella loro prima giovinezza. Il suo miracolo potrebbe paragonarsi a quello di un mago, che trovando un mazzo di fiori artificiali, fedelmente imitati, ma senza profumi e senza vita, lo trasformasse in un fascio di fiori freschi colla loro morbidezza e la loro fragranza.

Per questa potenza di ringiovanire, di rendere la voce a un'arte che "parea fioca", non per "lungo silenzio" ma per troppo ciarlare, il Goldoni non sentì la necessità di sopprimere assolutamente le maschere, anche quando ebbe già abituati i suoi pubblici a farne senza. Le maschere, per quanto la loro anima fosse logora, erano sempre dei tipi se non proprio degli individui, che avevano delle caratteristiche dedotte — sia pure esagerandole —

lalla realtà; la veste sempre uguale, il volto
coperto e il dialetto particolare eran le note
li questi tipi fissi del teatro italiano, ma anche
altri teatri comici che non hanno maschere,
a cominciare da quello latino, hanno avuto
lei caratteri che ricompaiono, in molte commedie,
senza mutazioni intrinseche: perfino
tra i personaggi del teatro comico moderno
si potrebbero indicare degli individui che accennano
a diventare dei tipi.

Nelle commedie di intreccio o anche in
quelle in cui lo studio del carattere è concentrato
su un solo personaggio, giovava al Goldoni
poter adoperare dei tipi già conosciuti,
psicologicamente semplici ma veri. Perciò accolse
le maschere, sapendo di poter soffiare
nei loro corpi burattineschi un soffio di vita
reale, e nel loro carattere vile un po' di nobiltà
umana.

In questa opera comincia a manifestarsi
compiutamente la originalità del Goldoni; il
modello T e a t r o comincia a lasciar il luogo
all'altro modello M o n d o.

La maschera più buffonesca dopo Arlecchino
era Brighella, suo compatriotto ma suo
antagonista amoroso, accorto quanto egli era
stolto. Dato che i servi nella commedia ci dovevano
essere e dovevano agire, Brighella fu
mantenuto; ma, scambiata la sua furberia malandrina
in prudenza e in finezza, divenne il
tipo del servo onesto, affezionato al padrone,
confidente dei suoi patemi, cooperatore per il
trionfo della buona causa: cercatelo nel *Bu-*

giardo, sostegno del timido amante; nel *Cavalier di buon gusto*, moderatore del basso servitorame, sempre innamorato del bene e difensore del giusto. Quantunque non sia proprio un vecchio, egli ha della buona esperienza e quando sia il caso, palese o coverto non teme di riprendere i vizi e gli erramenti dei suoi padroni. Il suo spirito brilla appunto in una certa sentenziosità d'uomo incolto ma acuto. Uditelo filosofar su l'amore: " Gran cossa l'è sto amor. Chi nol prova nol crede. Mi ho provà purtroppo e lo so. Ho scomenzà da ragazzo e con l'andar dei ani ho cambià el modo, ma no ho cambià de natura. Dai diese sino ai disdotto ho fato l'amor co fa i colombini, zirando intorno alla colombina, ruzando pian pianin, soto ose, e dando qualche volta una becadina inocente. Dai disdotto sino ai ventiquatro ani ho fato l'amor co fa i gati a forza de sgrafoni e de morsegoti. De ventiquatro me son maridà e ho fato come i cavai de posta: una corsa de un'ora e una reposada de un zorno. Adesso me toca far co fa i cani: una nasadina e tirar de longo " [1].

Però se è possibile determinare la sua fisonomia così a larghi tratti, chi volesse interrogare tutti i Brighella delle commedie Goldoniane, troverebbe non un carattere ma infinite sfumature di caratteri, sfumate in modo da intonare col colore della favola. Assolutamente diversi sono anzi certi Brighella eccezionali, come il Brighella rimatore delle ottave balzane nel *Poeta fanatico*, o l'indimenticabile Brighella arricchito, padre della signora Olivetta virtuosa di ballo, nella *figlia ubbidiente*.

[1] *La madre amorosa*, II, 4.

L'unità del tipo è dunque spezzata; la maschera non esiste più che per la veste bianca e verde.

Questo ritorno dal tipo fisso all'uomo vario è ancora più evidente nelle maschere che avevano precedenti meno ignobili dei due Zanni. La comicità di Pantalone e del Dottore, specie quella del primo, non era originariamente bassa; Magnifico era stato il rappresentante popolare del grave "senex" terenziano. Vecchio querulo e lascivo, ludibrio dei servi, lo aveva reso la decadenza della commedia dell'arte. *Tonin bella grazia*, quando nel far pompa delle varie attitudini a Rosaura si mette a imitare il Pantalone, può darci una idea dell'ultimo rimbambimento della maschera: « Flamina, fia mia. Dove seu? Dove diavolo ve cazzeu? Porteme el panimbruo. Mio compare xelo vegnuo? Cosa xe stao? Mio fradelo Stefanelo, dove diavolo xelo andao? Oimei, oimei, el mio cataro? Son vecio, son cotecio, no posso più, o che cataro beco cornù " [1].

Il Goldoni ha avuto per il suo vecchio compatriotto, dalla veste vermiglia come un procurator di San Marco e dalla barba puntuta, una particolare simpatia che non sembra strana e gliela ha manifestata attribuendogli quasi sempre la parte e il carattere del giusto. Uno degli scarsissimi esempi del Pantalone vecchio discolo e impudico è rimasto nella *Bancarotta;* ma la sua figura non è mai grottesca neppure nelle debolezze e si rileva da ultimo nella commozione del pentimento; anche nella

[1] *Il frappatore*, II, 12.

Vedova scaltra, innamorato di una giovane, quando altri gliela toglie, fa di necessità virtù e moralizza sui matrimoni mal combinati. In pochissime commedie gli è apposto qualche vizio o difetto: è vecchio ma non ha quasi mai la morosità degli anni avanzati, benchè confessi di amar le cose all'antica. Come padre, egli ha più figlie che figli ed è sempre affettuoso e disposto a soddisfarle nei loro desiderii, pur che l'interesse non vi contrasti; mercante, ora ricco, ora modesto, ha qualche volta il rimorso di aver mal collocato la sua Rosaura per aver dato troppo ascolto alla voce tinnula dell'oro; talvolta ingenuo per cieco amore (nella *Finta ammalata*), più spesso ha fini accorgimenti; la sua nota fondamentale è la prudenza, la abilità a maneggiarsi nelle circostanze difficili, pilota sicuro e pratico delle mareggiate famigliari; sempre gioviale quando è possibile, egli conserva nell'età senile qualche abitudine che rivela una gioventù non tutta passata nell'ombra del “mezzà„: Pantalone prima di prender moglie deve esser stato un uomo di mondo, un “cortesan„.

La sua comicità assai raramente dipende dal trovarsi egli in una situazione ridicola o dall'essere rappresentato in caricatura: consiste invece nella pittoresca urbanità del suo dialetto, nell'arguzia di cui scintilla la sua bontà.

Di altre maschere non fa uso il teatro Goldoniano se non si voglia contar fra le maschere il Dottor Balanzoni, il quale però, in-

sieme colla sua scienza asinesca, ha perduto anche un altro tratto essenziale: il dialetto bolognese. La sua posizione in commedia è correlativa a quella di Pantalone, ma quando non è un tipo generico e secondario, non ha un carattere determinato; neppure gli è affidata la caricatura del leguleio, non rara nel Goldoni: il Dottor Balanzoni è un uomo perfettamente serio per quello che fa e per quello che dice, il quale si adatta a presentarsi con quel casato tanto per far piacere al pubblico, che ama rivedere le antiche conoscenze.

Se il Dottore dovesse essere considerato una maschera, maschere sarebbero anche la servetta, gli amorosi e le amorose, perchè la loro posizione sociale e teatrale è sempre la stessa, e fino a un certo punto il loro carattere mantiene certe somiglianze in tutte le commedie. Florindo, si sa, è l'amoroso simpatico, galantuomo e giustamente fortunato. Lelio o ridicolo o birba; Ottavio ora giovane, ora anziano, assume caratteri diversissimi. Rosaura e Beatrice compaiono in tante incarnazioni diverse, che sarebbe vano cercarne le qualità costanti, se non quella della giovinezza, almeno nella prima. Più tosto tra i tipi femminili, che hanno conservato qualche tratto grottesco della commedia dell'arte, merita di essere ricordata Diana, la ingenua sciocchina che Pantalone, suo padre, in certi momenti di sincerità definisce venetamente “una gnocheta„. Diana dovrebbe rappresentare la semplicità in contrapposto alla mali-

zietta di Rosaura, ma è certo che il Goldoni nel dipingerla ha ceduto al bisogno del ridicolo passando i limiti di una discreta esagerazione comica. Bastino alcune battute della *Donna volubile*[1], tra lei e Pantalone.

PANT. Ti xe una putta de garbo. Co ti avarà da governar una casa ti farà una bella figura.

DIANA. Io governar la casa? Ci sono le cameriere.

PANT. Oh, no digo in sta casa.

DIANA. Che? mi volete mettere a servire?

PANT. Ve voi metter a servir un mario.

DIANA. Se avessi un marito vorrei che servisse me.

PANT. Come mo voressi ch'el ve servisse?

DIANA. Vorrei che mi scaldasse i piedi.

PANT. Ch'el ve scaldasse i piedi e no altro?

DIANA. I piedi e le mani. Che cosa si fa dei mariti? Servono per riscaldarsi.

PANT. .... Sastu cossa xe mario?

DIANA. Oh! se lo so! E quella cassetta, che serve per scaldar le donne quando hanno freddo....

PANT. Mi no, vedistu, te voggio dar un'altra sorte de mario.... te darò un omo per mario, che te tegnirà compagnia....

DIANA. Vi sono due giovinotti che mi hanno esibito di tenermi compagnia....

PANT. Chi torressi più volentieri de sti do?

DIANA. Io li prenderei tutti due....

Qui la ingenuità incomincia a destare inquietudine; la caricatura a furia di voler calcare sui tratti salienti del modello, finisce col non farcelo più riconoscere. Dipende forse da ciò che nel suo mondo il Goldoni non era riuscito a trovare un originale di quel tipo?

[1] I, 9.

*
* *

Un tipo come questo di Diana è senza dubbio una concessione del commediografo rinnovato ad un'arte inferiore, non già perchè è una caricatura, ma perchè è una caricatura grossolana.

L'arte comica ha sempre il diritto di trasformare un tipo reale in quella forma che noi chiamiamo caricatura; anche per questo riguardo il teatro comico è necessariamente convenzionale; se riproducesse gli aspetti dei caratteri umani quali appaiono all'osservatore obbiettivo, non otterrebbe effetti di ridicolo se non per incidenza: come un attore, per far risaltare il giuoco della fisonomia alla luce artificiale della ribalta, ha bisogno di esagerare col belletto certe linee del suo volto, così il personaggio teatrale deve essere ritoccato ed esagerato in certe sue espressioni per riuscire comico. L'arte del commediografo per gran parte consiste nel saper truccare ed esagerare la verità reale delle sue persone, senza passare certi confini, che nessuno potrebbe definire con una formula, ma che tutti sentono dover esistere tra la comicità e la buffoneria.

Entro il campo segnato da questi confini l'artista è libero, e, secondo la sua indole particolare, intona variamente la comicità dei suoi tipi: il Molière rende comici i personaggi studiati sul vero, rilevandone la deformità naturale col dipingerla compiutamente nei tratti

che tutti vedono, e nei particolari che egli solo scorge; il Goldoni tiene altro modo: disegna a soli contorni, ma quei contorni calca smisuratamente, perchè colpiscano anche il più distratto osservatore che guarderà la figura; tuttavia l'arte di quel disegno caricato rimane impeccabile, perchè le linee più deformate mantengono, per così dire, l'intima essenza della linea naturale. Egli è vero ed originale, perchè invece di variare le caricature che il teatro gli offriva, disegna con arte sua la caricatura nuova dei tipi che i suoi occhi hanno visto.

Del resto anche il suo modo di disegnare non è uniforme; l'esagerazione comica che talora deforma la verosimiglianza, perchè l'ilarità dello spettatore sia pronta e fragorosa, altre volte si riduce a un tocco appena più calcato degli altri, e la figura appare tale da muovere un riso più calmo e concentrato; l'umorismo non è quasi più dell'autore, ma tutto quanto del personaggio.

La caricatura molto calcata, ma unilaterale, è l'abbozzo di un carattere; una mania, una affettazione è sempre di sicuro effetto comico. Di questi ridicoli, un poco grotteschi, è piena la commedia goldoniana, specie sui primi tempi.

La affettazione dei modi e delle parole è una di quelle che il Goldoni più si diletta di porre in ridicolo: i modelli gli si offrivano copiosi nella società elegante, che ancora faceva pompa di cortesie spagnolesche, e nel teatro stesso, che attribuiva agli amorosi con-

cetti e galanterie di per sè stesse risibili. Rammentate la scena delle antitesi condotta da Lelio e Placida nel II atto del *Teatro Comico.* Lelio è il maniaco della galanteria, che si illude di essere amore, nei *Pettegolezzi delle donne*[1], come il Conte Ottavio della *Cameriera brillante* e Don Eraclio del *Raggiratore* discendente, dice lui, della stirpe degli Eraclidi, sono i maniaci della nobiltà; la mania dei viaggi e dello "stranierismo" che col Cavaliere Ernold ravviva e colorisce il tono uniforme e sentimentale della *Pamela fanciulla,* offre la materia ad una commedia intera, il *Cavalier Giocondo*[2], nella quale tutti i personaggi in grazia della loro passione si trovano costretti a disagi e noie di ogni specie; il più caricato è il protagonista eponimo dal lavoro il quale così narra i suoi magnifici erramenti:

> Lasciata in gioventù la patria mia villana,
> detta Scaricalasino sull'alpi di Toscana,
> per studiar son venuto ad abitar Bologna,
> ma viaggiare il mondo per imparar bisogna;
> in pochissimo tempo veduto ho il monte il piano
> di tutto il Modenese, di tutto il Parmigiano.
> Sono stato a Ferrara, verso Venezia andai,
> giunsi a Chiozza, mi piacque e colà mi fermai.
> Or son tornato indietro per un po' di respiro,
> ma presto dell'Italia vo' terminare il giro.[3]

[1] Meno caricato ma sostanzialmente uguale è nei *Morbinosi.*

[2] Il *Cavalier giocondo* avrebbe voluto intitolarsi i *Viaggiatori;* ma l'A. mutò il nome per non offendere i molti ospiti di Venezia. Ediz. Pitteri t. IV.

[3] I, 3.

La passione esagerata delle antichità crea il ridicolissimo archeologo Conte Anselmo della *Famiglia dell'antiquario* e la smania del bel parlare toscano — quello del Ciriffo Calvaneo e del Malmantile — si incarna nel Cavaliere del Fiocco, che è introdotto a tormentare il Tasso nella commedia di questo titolo. Nella *Donna bizzarra* c'è perfino un personaggio [1] che ha la passione per il giuoco del lotto e che interrompe i discorsi degli altri per interessarli alle sue elucubrazioni cabalistiche.

In tutti questi tipi il ridicolo è adoperato senza economia; la loro comicità nasce non solo dalla esagerazione della mania, che è già cosa comica, ma dalla antitesi fra le qualità che essi pretendono avere e quelle che realmente hanno: il Cavalier del Fiocco, il Conte Anselmo sono dei solenni ignoranti, e poco meno lo è quel Conte Ottavio, fondatore e presidente della poetica accademia dei Novelli, il quale per mettere insieme le rime di un sonetto, deve ricorrere al rimario dello Stigliani. L'asinità del Conte Eraclio è poi così massiccia, che la verosimiglianza ne soffre; costui, quando gli portano a far vedere due qualunque tele imbrattate, beve tranquillamente alla prima la loro attribuzione a Raffaello, e poi, per darsi aria di intenditore, dice:

— È vero sono di Raffaello da Pesaro.
CAPPALUNGA. D'Urbino vuol dire....
ERACLIO. Da Pesaro a Urbino non ci sono che poche miglia.

[1] Il barone Federico.

Sentito che ne chiedono otto zecchini per una, prosegue:

— Per otto zecchini l'uno, sono assai piccoli; ne ho comprato uno l'altro ieri grande sei volte tanto per tre zecchini.... [1]

Davanti a caricature così smodate verrebbe fatto di ritorcere contro il Goldoni la critica che egli pone in bocca al Conte Lasca a proposito del Molière:

Caratteri forzati sol caricar procura;
Nell'opre di Molière non v'è, non v'è natura. [2]

Ma risponderebbe il buon scolaro di Talia:

.... Riflettere conviene
che i piccoli ritratti in scena non fan bene.

La comicità è una nota al di sotto del vero, come la concezione eroica è una nota al disopra; e il teatro comico o tragico ha un'acustica tale che non vi ottengono buon effetto i toni naturali.

E poi, a esaminar da vicino anche questi personaggi, che sembrano messi là per procurarsi la facile approvazione di un riso grossolano, quanta parte vi si scopre di verità vera! Non è vero anche Eraclio, quando al suo procuratore che gli mostra i pericoli di una lite, risponde imperturbabile che non è possibile perderla, e quanto più l'altro cerca convincerlo della nullità delle sue ragioni le-

1 *Il Raggiratore*, I, 8.
2 *Il Molière*, III, 3.

gali, tanto più si ostina nella sua cieca fede? Perchè? "Perchè — egli dice — non vi può essere nè vi sarà giudice sì indiscreto che dopo venti secoli di nobiltà, voglia precipitar una famiglia come la mia, che discende da Eraclio imperatore di Roma„. —

Ma la ridicolaggine dei maniaci non è davvero l'unica sorgiva della comicità goldoniana. Poichè il riso nasce da una alterazione dell'ordine naturale, comicissime sono le stravaganze; e di stravaganti è un bello stuolo nelle commedie del nostro.

Il Conte Ottavio della *Figlia ubbidiente* è il più bizzarro cavaliere di tutte le prosapie goldoniane; generoso ma villano, regala alla sua fidanzata cinquantamila ducati di diamanti involtati in un pezzo di foglio; vedendosi offrire da lei la mano inguantata, candidamente le domanda se abbia la "rogna„. A un servo che gli apre la portiera regala uno zecchino, e poi ad Arlecchino, che prima lo ha divertito colle capriole, sputa sulla faccia. Carattere volutamente triviale parrebbe dovesse riuscire odioso sul teatro, ma si rende improvvisamente simpatico quando colla sua villania fa le vendette del buon senso sulle borie della ballerina arricchita e del suo degnissimo padre, mezzano per posizione e per vocazione. Non è più una caricatura, costui è un carattere; toglietegli il ridicolo delle bizzarrie inaspettate, e diventerà il Cavaliere di Ripafratta della *Locandiera*, beffatore delle femmine di teatro, ma vinto d'amore quando

capiti la donna che sappia fare, e in tutto perfetto gentiluomo.

Anche quando vuol colorire con una comicità più gentile, la stravaganza gli fa giuoco. Donna Livia della *Donna stravagante* è un carattere delicatamente trattato, ed anche dei più complessi che il Goldoni abbia riprodotto sul vero; è la stravagante d'amore, che disprezza ciò che ama e finge di amare ciò che odia, vittima del suo temperamento sognatore e impetuoso; veduta da uno scrittore meno comico si muterebbe in un'eroina romanzesca, e invece di conchiudere la sua carriera teatrale con un bizzarro matrimonio, forse lascerebbe dietro di sè la morte. Ma il Goldoni la rende sorella di quelle volubili, puntigliose, dispettose damine, che erano la disperazione dei loro coetanei cavalier serventi, e sono la delizia di noi, che abbiamo la fortuna di conoscerle a distanza.

Le stravaganze di Donna Livia come quelle del Conte Ottavio sono comiche, perchè sono la caricatura di due difetti; ma il Goldoni ha saputo trovare il lato comico — che non è detto sia sempre equivalente al lato ridicolo — in altre bizzarrie che sono rappresentate come pregi. Bizzarro si dice Pantalone nel *Vecchio bizzarro*[1], non perchè si allontani dalle norme dell'assennatezza, ma perchè in età matura conserva la vivacità dei suoi lontani trent'anni;

[1] In origine il titolo della commedia era appunto *Il cortesan vecio*. Cfr. edizione Pitteri, Venezia, t. II (1757).

il suo carattere è comico non per alcuna antitesi fra la volontà e la potenza, ma per la sua grazia amena di uomo di mondo. Egli presenta un altro momento di quel tipo un po' burlone e molto saggio, un po' accorto e molto onesto, che era il "cortesan". Il Goldoni più volte si è compiaciuto in questo tipo nel quale vedeva tanto di sè stesso e tanto della sua Venezia, tipo di una comicità indefinibile ma sicura: con un "cortesan" aveva inaugurato la nuova commedia di carattere e con un "cortesan" chiuse il suo periodo veneziano, con Momolo "manganer", che tien vivo il buon umore in una compagnia in cui qualcuno avrebbe voglia di piangere. Cortesani sono i centoventi dei *Morbinosi* — in scena, si capisce, ne vengono molti meno, — e in fondo "cortesani" gentiluomini sono anche il Cavalier di buon gusto e il Cavalier di spirito.

In questi nessuna traccia più della goffa comicità tradizionale; "il mondo" parla la sua voce sincera e spontaneamente si trasforma in commedia. Come? Ha scritto il Goldoni: "Egli è puro dono della natura il saper trovare il ridicolo in ogni cosa"[1].

* * *

Il ridicolo ora più vivo ora più delicato, ma sempre nella misura dell'arte, nel Goldoni, o è fine a sè stesso o ha un intento di cor-

[1] Introduzione al I tomo della citata edizione Bettinelli.

rezione morale, ma assai di rado è veramente satirico. Nella satira vera c'è sempre un fondo di amarezza e una voce di rancore; nella sua turpitudine è un satirico il Baffo, nella sua squisitezza classica è un satirico anche il Parini, il Goldoni no. Nella sua concezione della vita e dell'arte la satira è sorella germana della maldicenza, entrambi riprovevoli. Nel *Teatro comico* Orazio, che è il portavoce del Goldoni, ammette la critica "basta che sia moderata, che prenda di mira l'universale e non il particolare.... che sia mera critica e non inclini alla satira" [1] e, più particolarmente, altrove "i cattivi caratteri si mettono in scena; ma non i caratteri scandalosi" [2]: uno scrittore satirico invece pensa sempre che *oportet ut scandala eveniant.*

Da questo punto di vista il Goldoni, procedendo, ha attenuato non rinforzata la sua tavolozza. Satira personale mai, anche quando il modello del carattere comico gli era dato da un determinato individuo; satira sociale neppure. In molti c'è ancora l'idea che egli abbia satireggiato con grazia la classe dei nobili, e soltanto per timore di vendette non abbia fatto di più. Non è vero: è vero che tra i nobili delle sue commedie ci sono degli stolidi, dei mal costumati, ma gli stessi difetti sono attribuiti ad altri personaggi, borghesi o plebei; e compensano gli aristocratici ridicoli o viziosi altrettanti gentiluomini proposti a modello di bel costume.

1 III, 9. 2 III, 13.

Due sole commedie dipingono una coppia di nobili in tal modo che la satira ne risulta aspra e violenta: *La putta onorata* e *La buona moglie*, commedie che anche per altre parti manifestano una crudezza di concezione poco comune nell'arte goldoniana. Il marchese Ottavio e la marchesa Beatrice, sua moglie, sono di mala carne: l'uno tentator di fanciulle e giuocatore, l'altra per la stessa passione del giuoco non ha vergogna di mostrarsi cortese con un figlio del popolo, per averne l'imprestito di pochi zecchini; e per sfondo delle loro azioni disoneste, tutta la feccia dei trivii veneziani, Catte trista femmina che per danaro tenta prostituir la sorella, Lelio baro per fame d'orgia, gondolieri che sulla scena contendono con parole turpi e gesti osceni.

Qualunque fosse l'intenzione dello scrittore, qui la satira è aperta e sanguinosa. Ma è anche la sola volta che la tenta. Anche nelle *Femmine puntigliose* c'è una coppietta di nobili tutt'altro che lodevoli per il loro carattere, il Conte Onofrio, scroccone, e la Contessa Beatrice, avida di danaro: in una società che si immagina gelosa delle sue prerogative, costoro tentano di introdurre nel chiuso circolo degli aristocratici una mercantessa ricca, mettendo a prezzo il loro favore. Il colpo è forte, ma il costume dei due nobili venali è attenuato da quelli di tutti gli altri che fanno loro corona; e nella conclusione scenica e nella prefazione che il Goldoni mise poi alla sua commedia, la favola tende ad una esaltazione del-

l'ordine aristocratico che respinge gli intrusi delle altre classi. “Conservare illibato il nostro ordine, conchiude Ottavio, questo è il vero puntiglio della nobiltà„. All'autore tanto parve grande la sua audacia che, una volta tanto, ammise di non aver avuto presente alcun modello reale nell'immaginare quei due nobili vili. “Il mondo ha preteso di riscontrare degli originali e mi ha caricato di averli io temerariamente imitati. Protesto non esser vero ed è una prova della verità che sostengo l'essersi la stessa favola in ogni paese narrata, in cui si rappresentò la commedia„ [1]. Magra scusa e che troppo bene si ritorce, ma sufficiente a mostrare l'animo dell'autore pauroso anche di sembrare satirico.

Gli si potrebbe anche dare una mentita quando fa le lodi della impenetrabilità sociale dei nobili, perchè in altre commedie ci presenta più casi di matrimonii misti fra nobili di poche fortune e borghesi ben danarosi (nella *Famiglia dell' antiquario* e nella *Moglie saggia*); ma la circostanza è immaginata solo per la necessità dell'intreccio, ed è risparmiata qualunque considerazione mordace. Il Goldoni ritraeva fedelmente fatti e situazioni della vita, che andava osservando: qualche volta la fedeltà al vero poteva dar contro alla sua prudente intenzione, ma egli non mutava mai un fatto per amore di una tesi. Al più si può dire che il suo punto di vista, nel guar-

1 Premessa alla Commedia.

dare la vita sociale, non era quello di un nobile: nella concezione di ogni scrittore vi è qualche cosa che è connaturato colla sua posizione nella società; ed il Goldoni era prima di tutto un borghese e un Veneziano; come borghese sentiva oscuramente che gli ordini privilegiati avevano compiuta la loro funzione storica; come Veneziano considerava quale primo elemento di prosperità nazionale la mercatura, e anche senza metterci un'intenzione riflessa, gettava maggior luce di simpatia sopra i mercanti che sopra i nobili.

Va poi notato che i nobili che espone al ridicol delle platee, sono quasi sempre di nobiltà non veneziana; e questo non solo perchè lo scrittore voleva evitare le noie che sarebbero toccate a chi avesse fatto cadere una macchia sulle pagine del libro d'oro, ma anche perchè intuiva una differenza notevole fra i nobili veneziani di origine mercantile e i nobili più o meno feudali di altre parti d'Italia: la scena dell'*Adulatore*, che dipinge gli abusi dei cattivi governatori, del *Cavaliere e la dama* che mette due soli nobili onesti contro molti malvagi, si fingono nell'Italia meridionale, come quella delle *Femmine puntigliose*.

In nessun caso la commedia servì al Goldoni per interpretare antipatie di classe; anzi, il suo spirito conciliativo sognava come ideale di vita civile un accordo tra la mercatura e la nobiltà: il gentiluomo che ha presentato sotto l'aspetto più simpatico è il Conte Ottavio — il cavaliere di buon gusto — che fra una

occupazione letteraria e un passatempo mondano ha le sue conferenze con Pantalone, del quale è socio in commercio.

Nessuna satira dunque contro la aristocrazia, non ostante qualche apparenza in contrario; e neppure satira contro alcun altro ordine sociale o professionale. Il Molière, che non aveva da lodarsi dei medici, li involge tutti nel medesimo scherno; il Goldoni, se rivela la ciarlataneria di alcuni, mette subito accanto a loro l'antidoto: nella *Finta ammalata* pone il Dottor Onesti accanto al Dottor Buonatesta e al Dottor Merlino, e nel *Medico olandese* glorifica l'arte medica illuminata di filosofia. Anche i suoi legali non sono buoni, ma neppure tutti cattivi; il dottor Melanzana del *Raggiratore* e il procuratore Buonatesta del *Cavaliere* sono due vili cavalocchi — per forza, a "palazzo" ne doveva avere incontrati anche il Goldoni — ma quando egli si propone di volgere l'interesse di una commedia sopra un uomo di legge, tratteggia la figura generosa, eroica nei limiti che la commedia concede, di Alberto, avvocato veneziano.

Questa distribuzione del bene e del male fatta senza preconcetti di classe o di professione, dà alla commedia Goldoniana il merito di un grande documento di verità: pochi altri scrittori giovano alla conoscenza obbiettiva dei loro tempi quanto questo scrittore di un genere, che naturalmente tenderebbe ad accomodare i fatti e ad alterare le fisonomie

per ottenere certi effetti voluti. La vita nell'arte del Goldoni si riflette come in uno specchio: è comica non perchè lo specchio sia fatto in modo da deformare le fisonomie, ma perchè quelli che sono stati condotti davanti, nel momento in cui si specchiavano, hanno fatto qualche smorfia discreta.

Passano dinanzi lo specchio lucido e fedele i campioni di tutti gli ordini sociali, ciascuno con i suoi attributi: i nobili di tutti i gradi; i feudatarii magnifici coi loro sèguiti di ministri, di servi, di paggi, di parassiti; nobili cittadini con le loro mogli e i cicisbei delle loro mogli; gentiluomini di campagna; militari che lasciano trasparire sotto le eleganze del secolo la vecchia anima lanzichenecca; passano i “ cittadini „ medici, procuratori, notai; mercanti ricchissimi e mercanti di poche fortune, sensali, tessitori, bottegai, giovani di negozio; passano i poeti, gli impresari, le virtuose e i virtuosi di canto e di ballo; più lontane ma sempre nitidamente visibili si affacciano le faccie sinistre dei biscazzieri, dei bari, dei bravi, e delle femmine perdute. Chiude la lunga teoria l'onda del popolino di Venezia: i gondolieri, i pescatori, i rivenduglioli, le loro figlie, le serve, i contadini: e mescolati alla folla in “ velada „ e in guardinfante, in farsetto e in gonnella, gli abiti pittoreschi dei Levantini dalmati e turchi, dei Persiani, degli Armeni, dei Peruviani. Non manca nessuno; cioè manca chi rappresenti la autorità politica e quella spirituale, a meno che non ci

si contenti di considerare come rappresentanti della prima gli sbirri, e come rappresentanti della seconda qualche precettore che fomenta la corruzione dei suoi scolari (Geronio del *Padre di famiglia*), o qualche ipocrita uccellatore del bene altrui, come Don Anselmo della *Vedova spiritosa,* nuova ma più debole incarnazione di Tartuffe e di Don Pilone.

*
* *

Forse più di duemila personaggi — lasciamo ad altri il piacere di contarli con esattezza — si muovono nelle opere teatrali di Carlo Goldoni, che fra commedie, tragedie e melodrammi arrivano a due centinaia e mezzo. Le sole commedie, includendovi gli scenarii, sono centocinquanta. Per chi ne sia curioso, il contenuto di quasi tutte è analizzato nelle *Memorie:* a noi sia lecito soltanto un tentativo di ordinamento secondo alcuni caratteri interni, quantunque convinti che le classificazioni delle opere d'arte non possano avere un valore obbiettivo.

Tenuto conto del significato molto relativo che può avere la distinzione tra commedia d'intreccio e commedia di carattere, si può fare una prima categoria delle commedie d'intreccio, le quali corrispondono abbastanza bene a periodi distinti nella vita dell'autore. Per le ragioni che abbiamo esposte a suo luogo, sono d'intreccio, oltre tutti gli scenarii,

anche quasi tutte le commedie anteriori all'anno della riforma 1748: sono parimente d'intreccio le commedie italiane del periodo parigino, tanto quelle desunte dai soggetti destinati ai comici italo-francesi, quanto quelle scritte soltanto per i teatri di Venezia; vi si aggiungono in fine alcune commedie scritte a riforma iniziata, spoglie dei vizii della commedia istrionesca, ma più interessanti per la successione dei casi che per lo studio dei caratteri: *L'erede fortunata,* il *Curioso accidente* e la romanzesca mediocrissima *Incognita.*

A nessuna di queste sarebbe necessario ricorrere per lodare nel Goldoni l'abilità nell'ordinare gli eventi di un'azione drammatica; ma il *Ventaglio* è giustamente sembrato tale prodigio di intreccio, che il comune consenso lo ha posto fra i suoi capolavori; nè vi è ragione di appellarsi contro il giudizio. Va poi notato che questa mirabile commedia è l'unica del suo periodo che si possa dire tutta di gusto italiano. Il *Matrimonio per concorso* è d'una ingenuità, anche di fattura, molto strana; la trilogia di *Zelinda e Lindoro* e gli *Amanti timidi* sono indeboliti da una certa pretesa di sentimentalismo, a cui il Goldoni indulse qualche volta per compiacenza verso il nuovo genere *larmoyant,* ma a cui la sua arte era assolutamente negata.

Al genere sentimentale e romanzesco egli dovette i grandi successi dell'*Ircana*, della *Peruviana,* della *Bella selvaggia* e di qualche

altra commedia di tipo esotico; ma se l'autore non ebbe poi l'animo di rifiutarle dal suo teatro, potremmo farlo noi senza rimorsi. Nate per suggerimento del pubblico infatuato di novità, queste commedie sono per noi poco più che la testimonianza di una moda, e nemmeno una buona testimonianza. Il fantastico ha nella letteratura diritti innegabili, forse meriterebbe dei privilegi; l'esotismo dà all'arte un profumo indefinibile che affascina; ma il Goldoni era troppo equilibrato per possedere una vera fantasia, e troppo poco sensibile per rendere i fascini misteriosi dell'esotismo. Tanto poco erano spontanee in lui tali invenzioni romanzesche, che proprio in questo gruppo di commedie si incontrano le più numerose derivazioni da altri autori; la *Dalmatina* è desunta dalle *Amazzoni* della Du Boccage, il *Padre per amore* dalla *Cénie* di madame de Graffigny, che il Goldoni aveva visto rappresentare a Parma; la *Peruviana* dalle *Lettres d'une Peruvienne* della stessa autrice.

Una debolezza di tutti questi lavori dipende nella concezione generale, comune a tutto il 1700, che l'anima dell'uomo fosse eguale da per tutto, e perciò che si potessero descrivere i sentimenti di un Cinese o di un Calmucco, avendo in mente i sentimenti di un Europeo; si aggiungano i difetti particolari dello scrittore veneziano, che era il meno capace, per la sua cultura, di dare ai suoi quadri un po' di colorito locale, e, per la sua tendenza naturale alla comicità, non aveva

riguardo a mescolare con personaggi quasi eroici personaggi di ridicolezza quasi buffonesca; insieme con Fatima, Ircana, Tamas, la custode dell'Harem, Curcuma, che agisce come una vile Pasquetta della commedia antica. Di Persiano, di Peruviano, di Armeno i personaggi delle commedie romanzesche non hanno che le vesti; la loro psicologia è tutta della stessa qualità, chè la uguaglia l'umanitarismo un po' vago e molto ottimista speciale di quel secolo: le loro passioni, nel momento in cui starebbero per recare effetti tragici, si placano a un richiamo della "natura,,: sarebbe difficile immaginare delle anime impastate di miele più che Zilia e Aza della *Peruviana,* quantunque il destino li ponga in situazioni che giustificherebbero asprezza e violenza.

L'unico fra questi personaggi che meriti attenzione è la protagonista della *Trilogia Persiana,* Ircana, la schiava piena di passione, figura quasi tragica per le tempeste che solleva dovunque il fato la porti. Assolutamente non è una concezione straordinaria, ma ha una vigoria che non sembrerebbe goldoniana: la sua grande fortuna presso il pubblico veneziano è fino a un certo punto giustificata.

Oltre le commedie esotiche e romanzesche appartengono al gruppo che potrebbe essere chiamato delle estravaganti, le tre commedie storiche, il *Molière,* il *Tasso* e il *Terenzio.* Il loro difetto più grave è comune alle antecedenti, troppa disformità fra la natura del

soggetto e il modo con cui è trattato; i casi dei tre poeti hanno servito al Goldoni solo per adombrare modestamente certe condizioni che toccavano anche lui; discreta la ricostruzione storica del *Terenzio*, e fedele nei fatti, se non nello spirito, quella del *Molière;* ma il *Tasso* ci disgusta per la posizione grottesca in cui pone il dolente poeta della *Gerusalemme,* equivocato fra tre donne che hanno lo stesso nome, Eleonora; l'intenzione satirica che lo aveva portato alla scelta di quell'argomento scompare in una parte episodica, e la trama principale del lavoro si svolge sopra un motivo di bassa comicità [1].

Le commedie estravaganti [2] sono tutte in versi martelliani e in cinque atti.

Ad usare i versi invece della prosa, che anche nel teatro comico aveva detto essere la forma naturale della commedia, era stato portato dal caso: aveva adoperato il martelliano nel *Molière* per intonare la veste della commedia col suo tema francese, e poi il successo della novità lo aveva indotto a ripeterla in opere, il cui argomento eccezionale ammettesse una forma eccezionale.... “Parrà impossibile che io siami da me me-

[1] La leggerezza nel trattare questi temi storici è una prova di più della indifferenza del G. per tutto ciò che sapesse di erudizione: nello scrivere il *Tasso* come fonte biografica si servì di un dizionario enciclopedico, quello del Moreri, e basta; la *Gerusalemme* la aveva in mente come allora ogni Veneziano, anche illetterato.

[2] “Stravagante„ chiama egli stesso il *Molière* nella dedica che ne fece a Scipione Maffei. Ediz. Pasquali, t. III.

desimo ridotto a far cosa per cui io sentiva della repugnanza „[1]. La repugnanza dipendeva dal concetto molto ragionevole che il verso nocesse alla naturalezza della commedia, non da difficoltà che avesse l'autore a maneggiarlo. I suoi martelliani certo non sono mirabili per compostezza di stile o squisitezza di rime: anzi ci sono perfino degli " adagio „ che sono divenuti " adaggio „ per mettersi d'accordo con " coraggio „, però sono versi scorrevoli, si snodano bene nelle battute, non smorzano la vivacità comica dello scrittore; forse gli recano qualche vantaggio; costringendolo ad una maggiore attenzione nella scelta delle parole, rendono il dettato se non più puro, almeno più corretto e meno arbitrario che nelle commedie in prosa. Sulla povera lingua italiana — italiana fino a un certo punto — che il Goldoni ha usato, non è il caso di insistere; tutti sanno che egli non ebbe nè il tempo, nè l'intenzione di essere un ricercatore di grazie verbali. Proprio rivolgendosi ai toscani sentì il bisogno di "*far* sapere agli esteri e ai posteri che i *suoi* libri non sono testi di lingua „[2].

È curioso che non ostante la confessata " repugnanza „ i martelliani, e con essi la divisione in cinque atti, ricompaiano anche in un gruppetto di commedie appartenenti alla grande categoria delle commedie di carattere, nelle quali l'autore applica compiutamente la

[1] V. *Molière*, dedica a Scip. Maffei. Ed. Pasquali, t. III.
[2] Edizione Paperini, t. X " Lettera agli associati „.

sua teoria d'arte. Ma di queste alcune, come il *Cavalier di spirito*, l'*Apatista*, la *Donna bizzarra*, sono commedie di società, scritte per l'Albergati e per i suoi amici; il martelliano pretende di renderle più eleganti, come un gallone d'oro sopra la veste di velluto schietto. È un fatto però che alla ricercatezza formale del verso corrisponde anche una certa sostenutezza di contenuto; il carattere principale — fuori che nel *Cavalier giocondo* — e quasi tutti quelli secondari sono o serii o lievemente comici; e la solita spigliatezza di condotta e di dialogo non basta a vincere un certo languore di concezione.

*
* *

Il Goldoni è veramente padrone di tutti i suoi mezzi, soltanto nelle commedie di carattere in prosa; in queste è la misura piena della sua arte, e per queste soltanto ha il diritto di essere giudicato.

In senso largo, sono commedie di carattere tutte quelle che non abbiamo rammentate nelle altre categorie, perchè tutte si propongono, come scopo principale, di dipingere tipi umani colle forme e i colori che la natura ha dato loro e che lo scrittore ha osservato.

In senso ristretto, sono commedie di carattere quelle che concentrano tutta l'attenzione sopra un solo personaggio, il cui carattere sia la ragion d'essere della intera commedia, e a cui tutte le altre figure sieno asservite. Sa-

rebbe questa, secondo il giudizio dei più, la forma superiore della commedia, artisticamente e moralmente.

Ora più volte anche il Goldoni ha inteso di fare la commedia di questo tipo aristocratico; lo dicono chiaramente diversi titoli: il *Prodigo,* il *Bugiardo,* il *Giuocatore,* l'*Adulatore,* l'*Avaro,* l'*Impostore.* Il *Bugiardo* passa per un'opera eccellente; il *Giuocatore,* quantunque assai meno famoso, è anch'esso uno studio di carattere che colpisce per la potente verità con cui è resa quella passione tormentosa. Ma, è stato detto e ripetuto, nessuno di quei caratteri ha il rilievo indimenticabile, il valore assoluto che hanno i caratteri del Molière; e perciò molti critici, specialmente i francesi, hanno considerato il Goldoni, non come un fratello minore di Giovanni Poquelin, ma quasi come un suo lontano e povero parente. È questo un errore di critica, perchè pretende misurare con la stessa misura due grandezze di qualità differente.

Sappiamo anche noi che il Goldoni non ebbe la penetrazione del filosofo che scopre nell'individuo le linee del tipo generale, e nel particolare l'universale: ma in compenso di questa inferiorità, potremmo osservare che il Molière non ebbe la visione d'insieme rapida e facile come il veneziano. La natura del suo ingegno e quella della sua società non gli offriva i colori assoluti, ma le mezze tinte, ed egli con queste dipinse.

Sentiva poi il Goldoni che i grandi carat-

teri comici erano già stati trattati quasi tutti nel teatro antico o in quello straniero; quindi invece di proporsi la rappresentazione dell'*Avaro*, del *Geloso*, del *Mentitore*, nella loro estensione massima, si volse a riprodurne le sfumature e le composizioni; per limitarci soltanto all'*avaro*, lo troviamo studiato in due contrasti differenti, colla gelosia e con la fastosità (*Il geloso avaro* e *L'avare fastueux*) e in situazioni sempre diverse nell'*Avaro* e nel *Vero amico*, nel quale non ha che una parte episodica ma strettamente legata colle esigenze dell'intreccio. Mirandolina — la *Locandiera* — non è la civetta, ma è una speciale sfumatura di civetteria, e forse proprio per questo ci dà quel senso di realtà profonda, che un carattere assoluto non ci darebbe.

Nella vita, ora come due secoli fa, si incontrano uomini e donne ciascuno con qualche nota che è simile a quella di certi altri, ma che non è mai la stessa; pochi con un carattere unico e coerente in ogni sua parte. La letteratura italiana con la sua vecchia tendenza all'astratto, all'eroico, aveva proprio bisogno di chi le desse il concreto e il mediocre, purchè fosse schiettamente umano. L'amore di Paolo e Francesca è vero perchè è più grande della verità; ma, nella sua sfera più bassa, l'amore di Eugenia e Fulgenzio è ugualmente vero, perchè è uguale alla verità.

È necessaria la forza del genio per enucleare dal formicolio umano i pochi tipi rappresentativi, e nell'arte farli rivivere una vita

che valga la vita dei mille, ma è necessario colpo d'occhio sicuro anche per cogliere e fondere nell'unità della visione artistica le mosse varie e incessanti dei mille che si rassomigliano. Un'arte siffatta come agisce sul popolo che ascolta? Risponde nel suo umile linguaggio Anselmo, primo Zanni della ideal compagnia del *Teatro comico*[1]: “Adesso che se torna a pescar le commedie nel *mare magnum* della natura, i omeni se sente a bisegar in tel cor e investindose della passion, del carattere, che se rappresenta, sa discerner se la passion sia ben sostenuda, se el carattere sia ben condotto e osservà„. Vi pare poco? È moltissimo.

Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis: il motto ciceroniano è inscritto a principio dell'edizione delle Commedie che il Goldoni curò per i tipi del Paperini, e non sembra vano sfoggio di epigrafia, perchè la virtù maggiore della sua arte è accomunata in quel secondo termine del trinomio, che è il meno famoso. Specchio della consuetudine. Egli volle e potè rendere quello che i più avevano trascurato per un pregiudizio di pompositità letteraria, la vita di tutti i giorni, l'umile, il consueto.

Le commedie che gli valgono la massima gloria, quelle nelle quali lo scrittore è soltanto lui, sono appunto le commedie della vita comune, o, come oggi diremmo, le commedie di ambiente. In queste il carattere non solo è

[1] II, 1.

studiato individualmente, ma risulta dai tratti particolari di tutti i personaggi, e muove le loro azioni secondo le leggi della natura stessa. Potrebbero essere chiamate commedie di ambiente anche molte di quelle che per altri rispetti vanno incluse tra le commedie di carattere, tanto con le maschere quanto senza le maschere — la differenza che ne resulta è solamente esterna — ma le più perfette del genere sono quelle che il Goldoni chiamava popolari e sono scritte completamente in dialetto. Commedie italiane di ambiente sono le due desunte dalla vita militare (*L'amante militare* e *La guerra*), *L'impresario delle Smirne,* che dipinge la vita dei cantanti, e la deliziosa *Trilogia della Villeggiatura.* Ma le superano in bellezza quelle veneziane, in cui l'autore ebbe il mezzo d'espressione pari al concetto.

Se anche di un commediografo che ha scritto centocinquanta commedie, tutte idealmente congiunte da una comune concezione, si voglia trovare il capolavoro, bisognerebbe cercarlo fra le commedie dialettali. Sarà la *Casa nova, Sior Todero brontolon,* saranno i *Rusteghi* o le *Baruffe chiozzote?*

Io non saprei e non vorrei dirlo. Certo anche le altre assai meno conosciute: *Le donne gelose, Le donne di casa soa*, *Le massere*, *Le morbinose*, *I morbinosi*, *Il campiello*, sono di poco inferiori.

Dal punto di vista puramente storico, neppure di questo genere di commedia si può dare al Goldoni la gloria della prima inven-

zione. La commedia popolaresca veneziana, di cui le storie della letteratura tengono in generale poco conto, esisteva da più di due secoli, potendosene ricercare le origini nelle opere di quegli illitteratissimi ma vivacissimi ingegni che furono (a principio del secolo XVI) Andrea Calmo e Angelo Beolco, detto il Ruzzante, comici di professione: scorretta e impudica, ma vispa e piena di movimento, immagine schietta della vita carnevalesca veneziana era vissuta sino a che il Goldoni la fece sua, nobilitandola[1]; a questo tipo dovevano appartenere quelle triviali *Putte di Castello* che gli suggerirono la *Putta onorata*, la prima delle sue commedie veneziane, quantunque non tutta dialettale. Nell'uso, che il Goldoni mantenne di scrivere una commedia in dialetto per la chiusura di ciascun carnevale è una prova della grande corrispondenza che trovava nel gusto del popolo e del popolino questo tipo di teatro non nuovo, ma vero e sincero; a Venezia gli ultimi giorni di carnevale il teatro diveniva dominio della più umile classe sociale, e giudici erano uomini nei quali di certo la troppa letteratura non poneva l'ombra del pregiudizio.

[1] Quantunque l'indole di questo scritto, a rigor di termini, non richieda notizie che non si attengano strettamente all'argomento, non so resistere alla tentazione di rammentare una commedia popolare veneziana del '600, la quale mostra la preesistenza del genere ed è, nella sua trivialità, un documento di buona vitalità comica nel languido teatro italiano di quel tempo. (V. la nota *B* in fine del capitolo).

Scrivendo per costoro il Goldoni potè fare a meno di tutti gli usi e di tutte le convenienze, che il teatro letterario per un lato e quello dell'arte per un altro, avevano lasciato per tradizione in ogni altro tipo di commedia. Completamente libero, perfettamente padrone di tutti i suoi mezzi, nello scrivere le commedie di ambiente veneziano, il poeta si trovava nella condizione più favorevole per dare la misura completa della sua arte. L'animo suo era identico con quello del suo pubblico; da questa identità nacque la commedia più spontanea e nello stesso tempo artisticamente più perfetta che l'Italia avesse avuto fino allora.

Qui la comicità non ha più bisogno di esagerazioni, nè di situazioni impreviste: sembra che, le persone introdotte dall'artista fossero personaggi di commedia, già prima che egli li riducesse a tali. Lo studio del carattere, che quando è voluto, illanguidisce i tipi secondarii a beneficio dei principali o del solo protagonista, qui non dà la minima noia all'organismo della commedia, perchè tutti i personaggi, anche quelli che restano in ombra, hanno le loro note individuali.

Pochi scrittori hanno mai raggiunto la obbiettività che ha ottenuto il Goldoni in queste commedie; la critica del costume, l'intendimento morale, tutto passa in seconda linea, davanti alla mirabile rappresentazione della realtà.

È dunque il Goldoni una specie di fotografo? Tutt'altro. La semplice realtà della vita, anche della vita veneziana naturalmente lepida,

è noiosa, piena di ripetizioni e di luoghi comuni; gli sciocchi non sempre fanno ridere, e i maniaci spesso non fanno che irritare. La scelta dei tipi, la composizione del quadro, è tutta opera dell'artista; e nessun genere più di quello teatrale ha bisogno di un artista, cioè di chi sappia atteggiare le persone e ordinare gli eventi in un modo particolare, necessario ad ottenere degli effetti premeditati. Non basta aver incontrato nella vita tre brontoloni e ricordarsi molto bene delle loro fisime, per scrivere la prima scena del III atto dei *Rusteghi,* in cui tre tipi quasi identici, Lunardo, Cancian e Simon, mossi dal medesimo sentimento e cercando di provvedere allo stesso danno, riescono a rimanere diversi, come è diverso ogni essere umano nella vita innumerevole. La commedia che adatta la vita alle esigenze del palcoscenico è il genere che meno si presta ai procedimenti del verismo, minuzioso fotografo del vero. Il verismo pensa di rendere intera un' imagine riproducendone tutte le parti; ma in commedia ogni sfumatura di carattere, ogni particolare di situazione, ogni battuta di dialogo è il resultato di una scelta fatta in vista di un disegno prestabilito. Pochi commediografi hanno avuto facile e felice la scelta come il Goldoni.

Quello che gli ha nociuto un poco davanti al giudizio comune è che tutto, anche nelle commedie meglio costruite, sembri troppo facile; manca la frase che riveli più di quello che dica, manca il momento che compendii un

ordine intero di sentimenti; il Goldoni non è autore nè da citazioni nè da antologie. È vero: ma la mancanza del bel pezzo, oltre che dalla sua indifferenza per tutte le eleganze della parola, può anche dipendere da una ragione bellissima: dall'essere tutti i particolari di fatto e di parola così abilmente fusi nell'organismo della commedia, che nessuno riesce a risaltare meglio degli altri. L'arte non appare non già perchè non ci sia, ma perchè riesce a nascondersi, il che potrebbe anche significare che ha ottenuto il segno più alto.

Nessun diritto abbiamo di chiedere al Goldoni tipi maggiori e passioni più vive di quelle che egli ha voluto, perchè ha potuto, dare. Non sarebbe assurdo pretendere che la pianta del pomario cresca quanto l'abete? Tanto più che, nella nostra flora letteraria è più facile trovare piante d'alto fusto spelacchiate, che modeste ma feraci piante da frutto.

Così quale egli fu, pittore della vita mediocre in una società mediocre, umorista senza ironia e critico senza satira, filosofo del buon senso e moralista indulgente, Carlo Goldoni non poteva darci una commedia nè differente nè migliore.

L'aver saputo cogliere e raccogliere nella unità dell'invenzione artistica così diversi elementi, e alle creature della sua mente aver dato una vitalità che par quella della natura stessa, è virtù d'ingegno bastante, perchè egli sia chiamato e onorato poeta, ποιητής cioè creatore.

*
* *

L'attribuire massimo pregio fra tutte le commedie del Goldoni a quelle dialettali, significa forse che neppure egli è stato il primo grande commediografo italiano? La sua importanza storica è per ciò diminuita? Fu anch'egli un falso profeta, e il nostro gramo teatro comico deve aspettare ancora il suo messia?

Carlo Gozzi negò al Goldoni il merito di aver ricreata la commedia italiana, contro la commedia riformata esaltando la commedia delle maschere. Il torbido conte, nel suo fantasioso nazionalismo, voleva indicare quale genuino rappresentante dello spirito comico italiano il teatro dell'arte, e deprimere nel suo avversario un teatro che gli sembrava impeciato di pece straniera.

Non c'è bisogno di dimostrare quanta ingiustizia sia nella seconda parte del giudizio; ma nella prima bisogna convenire che c'è del vero, perchè il teatro improvviso, che, come abbiamo mostrato, non era nel suo contenuto, tanto diverso dal teatro classico del '500 quanto a prima vista si direbbe, poteva sino a quel momento passare per il legittimo rappresentante della nostra tradizione teatrale. Però il Gozzi non vide che il riformatore traeva dalla commedia dell'arte e ravvivava nella sua quegli elementi che avevano ancora una ragione di vita; per questo riguardo il Goldoni non ruppe la tradizione, ma vi innestò l'arte sua.

Però, siccome le attitudini del suo ingegno per la commedia furono infinitamente più vive che quelle di tutti i suoi predecessori — le buone commedie scritte prima di lui non sono nemmeno di scrittori teatrali — così egli potè imporre il suo tipo comico all'Italia ed imprimere il suo suggello a una nuova fase della tradizione.

Il Goldoni fu grande commediografo italiano e non veneziano, perchè nel formare la sua arte ebbe sempre di mira il "gusto" della sua nazione — anche quando adattò argomenti e generi di origine straniera — e per sua nazione intese l'Italia tutta, non la sua patria veneziana.

Esagerazione sarebbe chiamarlo italiano perchè l'essenza della sua arte corrisponda alle qualità essenziali ed immanenti dell'anima italica. Già l'anima italica è stata così mirabilmente diversa nei tempi e nei luoghi, e nell'arte ha creato generi e tipi così lontani, che non sarebbe facile dire quali artisti possano pretendere la gloria di esserne interpreti; l'anima italiana è in Dante e nel Machiavelli, ma anche nel Metastasio e nel nostro Goldoni. L'arte degli scrittori che sogliamo considerare più schiettamente italiani, esaminata da vicino, presenta caratteri di un individualismo che sconfina dall'ambito nazionale, e nello stesso tempo caratteri prettamente regionali: la loro italianità è quasi sempre nel loro regionalismo.

Attraverso i secoli la fiaccola della italia-

nità è passata da una regione all'altra, secondo che circostanze diverse favorivano questa o quella; tutte e nessuna sono state le vestali del sacro fuoco, le rappresentanti della gloriosa astrazione che noi chiamiamo italianità. Perciò anche il teatro di Carlo Goldoni è teatro schiettamente italiano, quantunque le sue bellezze maggiori sieno di indole soltanto regionale. Questo però è giusto riconoscere: che se una regione d'Italia era destinata a ottenere sulle altre la gloria della commedia, ella era Venezia. Venezia era la città in cui la classe borghese prima dell' '89 avesse raggiunto il massimo sviluppo, e la commedia — nel significato antico, che la separava recisamente da ogni altro genere drammatico — è l'espressione artistica più naturale della borghesia; Venezia inoltre, per una serie di circostanze che sembrano fortuite ma forse non lo sono, aveva, anche prima del Goldoni, acquistato nell'arte del teatro un predominio su tutta l'Italia, rendendo famigliare il suo dialetto mediante le tre maschere principali che parlavano veneziano, e imponendo il suo gusto particolare per opera dei comici, che consideravano loro capitale Venezia.

Quando il grande autore comico vi nacque, non ebbe bisogno di far tacere la sua anima veneziana, per divenire il principe dei commediografi italiani.

FINE.

Nota *A* (a pag. 242)

I melodrammi giocosi e le emorie.

I melodrammi giocosi, ai quali l'A. dovette buona parte della sua rinomanza e qualche po' di fortuna materiale, sono opere di un'arte inferiore. La sceneggiatura obbligata alle consuetudini del canto, è in tutti la stessa; i personaggi sono semplici caricature, spesso manierate, tutte esagerate strambamente: non si può negar loro però una facile vena di grossa comicità. Un lavoro analitico dovrebbe esaminarli in confronto colle commedie, perchè molti o sono decomposizioni semplificate di commedie (per esempio *La buona figliuola maritata* dalla *Pàmela maritata*), o contengono tipi ed elementi diversi che si ritrovano nelle commedie (si confronti, per esempio, l'Agapito del melodramma *Lo speziale* con il più celebre Agapito della *Finta ammalata*). — Una lista completa dei melodrammi è nell'opuscolo del dottor Cesare Musatti, *I drammi musicali di C. Goldoni*, Venezia, Visentini, 1902.

Inferiori a qualunque discussione sono i "Componimenti diversi„: composizioni per nozze e per monacazioni, alcune delle quali sono in dialetto veneziano. — Sono elencati tutti, credo, nella citata *Bibliografia* dello Spinelli, pp. 217 e sgg. — A proposito del suo dialetto è noto che il G. pensava di scriverne un vocabolario, che servisse a dichiarare le sue commedie dialettali ai non Veneziani. Nella prefazione alle *Massere* (ediz. Paperini, t. IV, stampato 1758) asseriva che stava compilandolo e che sperava di farlo uscire in quell'anno: ma arrivato al 1787, nelle ultime pagine delle *Memorie* (III, 38) scrisse: "Avevo da gran tempo fatto il progetto di comporre un vocabolario del dialetto veneziano, e ne avevo anche partecipata l'idea al pubblico, che l'aspetta ancora. Nel lavorare intorno a quest'opera seccante e noiosa, osservai che ogni volta mi pigliava sonno; la lasciai da parte e profittai soltanto della sua virtù narcotica„.

Importanza anche artistica hanno le *Memorie* — scritte in francese — quantunque presentino molte ineguaglianze. La parte veramente bella è soltanto la prima che narra gli avvenimenti della sua vita, che noi abbiamo rammen-

tati nel I capitolo di questo libro: la seconda contiene quasi esclusivamente le analisi delle commedie fatte rappresentare tra il 1748 e il 1763; la terza, in cui l'A. ebbe la preoccupazione di mostrarsi cortese coi suoi protettori ed amici di Francia, è fiacca come la conversazione di chi voglia essere compiacente con tutti e a tutti i costi. Invece nel compilare la prima, l'osservazione dello scrittore si volgeva libera e franca tra i fatti e le persone, oramai parecchio lontane: lo aiutavano poi a rievocare quelle cose antiche gli appunti biografici che aveva preposti ai volumi dell'edizione Pasquali; con il tomo XVII di questa, che uscì dopo il 1777, aveva condotto la narrazione sino agli avvenimenti del 1743: ma forse anche altri appunti aveva pronti in quell'anno.

Le *Memorie* dànno un' imagine fedele dell' uomo, per quanto lo possano dare delle memorie, le quali per necessità interpretano una vita intera collo spirito che è di uno speciale momento della vita stessa; ma sono zeppe di inesattezze cronologiche, e tacciono su molti punti che vorrebbero essere chiariti. Si leggono con diletto, almeno nella parte narrativa, ma perdono molto al confronto con altre memorie del Secolo XVIII, con quelle del Casanova ed anche di Carlo Gozzi.

Nulla toglie e nulla aggiunge al merito, molto al buon cuore del Goldoni la traduzione della *Istoria di miss Jenny* della Riccoboni.

Nota *B* (a pag. 302).

Una commedia popolaresca del '600.

È la *Veneziana*, commedia di Sier Cocalin dei Cocalini di Torzelo, academico vizilante dito el dormioto. Venezia. F. Raimondi, 1619 (Già nel titolo è dunque una canzonatura dei soliti accademici autori di commedie: Torcello aveva la fama di una piccola Beozia per i Veneziani). *Cocalin* sarebbe, secondo una ipotesi di E. Bevilacqua (*G. Batt. Andreini e la compagnia dei Gelosi*, in *Giornale Storico della lett. Ital.* XXIII e XXIV), il celeberrimo attore G. B. Andreini; il quale nel prologo comincia coll'affermare che " lu no à mai leto Aristotile, anzi el xe el so capital nemigo „. La favola non differisce sostanzialmente dalle solite commedie di intrigo e di scambi. ma questi sono abbastanza giustificati dal fingersi l'azione

nel Carnevale; la sua bellezza maggiore è nel dialogo franco, interrotto, pieno di colore e di movimento, lontano le mille miglia dalle flaccide chiacchierate delle commedie che allora si scrivevano. Si legga, per esempio, questa scenetta che chiude il II atto, similissima a quella che il Goldoni introdusse nella *Buona moglie* (III, 3). Anche qui sono i gondolieri che si contendono l'avventore, il vecchio Stefanelo.

Otobote. L'è qua Otobote, signor, intrè in gondola.
Manopola. Qua da Manopola, signor, che la gondola xe nova.
Stropabusi. Da Stropabusi, signor, che l'à el baticopa.
Stefanelo. Uh! Tuto el mondo vegnirà adesso che voio un solo.
Biseghin. Da Biseghin, da Biseghin, signor.
Moro. Moia, moia, dal Moro de la paia se volè aver sollazzo.
Cazonelo. Che Moro de la paia? Da Cazonelo, che xe pratico fra le done, signor.
Oseleto. Da Oseleto, sior Stefanelo, che savè che'l xe vostro. Gondolier, no me fe torto.
Stefanelo. Mo', cari fradei, mi son un solo e no me posso miga cazzar in tante gondole.
Moro. El dixe ben; se no volè che mi el buta in sie o sete pezi e ve ne daga un tocheto per un.
Oseleto. Signor, Oseleto xe vegnù prima de lu.
Cazonelo. E Cazonelo prima de ti.
Moro. E el Moro de la paia prima de vu do.
Biseghin. E Biseghin xe vegnuo prima de l'Oseleto, de Cazonelo e del Moro de la paia.
Stropabusi. Mo' Stropabusi quando èlo vegnuo?
Otobote. Mo' negun parla despò de Otobote. Razza sfondradona, tireve via de là che ve sfondrarò le barche.
Stefanelo. Otobote, fèrmete, là, te digo. O fioli, el toca a mi a comodar sta deferenza: mi per no far torto a negun de vu, voio servirme da Oseleto, mio antigo.
Cazonelo. Cospettazzo, bruto can, laro, che ti me la pagarà; ve, Oseleto, sta pur in tel nio in tempo de bruna, se no che te mandarò tuto pelao a casa.

Qui il litigio scoppia violento e Stefanello, per non buscarne, è costretto a scappare; come il marchese Ottavio, per le troppe gondole che gli si offrono, casca nelle mani degli sbirri.

In tutte le scene è questa vivacità; l'impeto di un carnevale tumultuoso e lussurioso invade tutta la commedia, che finisce col piacere anche colla assurdità delle sue complicazioni e colla brutalità del suo verismo verbale. Di questo si tratta: il vecchio *Cocalin dei Tremoli* è innamorato di *Belina*, figlia di *Stefanello* e vuole averla: confidatosi con il suo servo *Pachiera*, questi si rivolge alla *Veneziana*, " massera ", perchè inventi un modo da contentarlo. La Veneziana dà ad intendere che di notte deve venire a prender Belina, mascherato e in gondola, il suo amante e Cocalin può sostituirsi al fortunato: nel medesimo tempo lei pensa di sostituirsi a Belina. Il vero innamorato di questa è *Zorzeto*, un bravo, il quale sulle prime fa l'amante timido: anzi fra lui e Belina ha luogo una scena (II, 1) in cui, non osando rivelarsi, l'uno e l'altro fingono di parlare ciascuno del proprio amante assente; poi a poco a poco passano a identificare l'assente nel presente (lo stesso motivo adoprò il Goldoni negli *Amanti timidi*) e finiscono col darsi un appuntamento per la sera, mascherati, in gondola. *Orseta*, figlia di Cocalin, viene a scoprire questa trama e va a ridirla a *Zaneto*, che ella ama senza esserne riamata, ottenendo soltanto l'effetto che Zaneto, innamorato anch'egli di Belina, pensi subito a sostituirsi a Zorzeto: ma Orseta, indovinando il suo pensiero, si propone di sostituirsi a Belina. A complicare ancora le cose interviene Stefanello, il quale propone a Zorzeto, di sposare una ragazza a lui raccomandata; Zorzeto per schermirsi, non potendo dire che ha un appuntamento con Belina, sua figlia, dice di averlo con Orseta; e poichè di Orseta è innamorato anche Stefanello, anche questi immagina una sostituzione a suo beneficio. Al tirar dei conti Cocalin e Stefanello scoprono, a tempo, che le loro compagne di gondola sono le rispettive figlie; un po' più tardi invece Zanetto si trova colla Veneziana e Zorzeto con il servo Pachiera vestito da donna. Ciò non toglie che la Veneziana si industrii per far scappare insieme le due coppie; perciò, finge che le case prendano fuoco: i due vecchi accorrono e aprono le porte: ne approfittano Belina e Orseta per uscirne e ritrovarsi cogli amanti. Nella fuga i quattro sono assaliti da alcuni facinorosi; Zanetto e Zorzeto si battono e nella rissa si sperdono, lasciando sole le ragazze: sopraggiungono i vecchi cogli sbirri. Qui la Veneziana un'altra volta accomoda la faccenda, dando a intendere ai vecchi che Belina e Orseta non sono fuggite, ma per paura del fuoco si sono gettate in canale, e manda

a chiamare i medici per curarne le ferite. Mentre Stefanello e Cocalin discutono di sposare l'uno la figlia dell'altro, arrivano i due medici, che non sono altri che i due amanti travestiti, e con loro una turba di maschere, che cantano:

Tra mile flori
tra mile honori,
quel dio ch'è orbo
con himeneo,
vien da Mazorbo
col semideo,
ch'à el goto in man
unio con Pan.
Satiri e ninfe
de boschi e linfe
va biscandando
tutti lassivi,
e va cercando
tra questi rivi;
Godève puti
fe chiassi tuti.
Tombole in leto
faza Zorzeto
con so Belina,
e quela Orseta
che xe si fina
cora a stafeta,
Zaneto sia
la compagnia

Qui, dice una didascalia del testo, " Maschere e Pantaloni, tutti ridono e dànno la subiata e battono le mani: eh! eh! „. Scoperti i falsi medici, avvengono le nozze.

In questa bizzarria comica, l'orgia carnevalesca di Venezia è dipinta con una verità che oggi sgomenterebbe lo scrittore più audace; ma per questa sua verità sfacciata la *Veneziana* assume anche un valore artistico. L'anima gaudente di Venezia non aveva nemmeno la punta di malinconia che fu nella gioia pagana di Firenze, espressa nella ballata di Lorenzo il Magnifico. Ecco il suo Canto al Carnevale, che *La Veneziana* ci ha conservato:

Viva, viva Carneval,
de i chiasseti l'inventor,
de le mascare el signor
solennissimo immortal.
Done bele, quel musin
tuto lustro e profumà
hozi el vedo mascarà
con sollazzo sovrafin,
ohe, barca, gondolier,
a sto rio no te acostar,
qua volemo festizar;
Cusì porta hozi el dover!

INDICE.

PREFAZIONE
di
GUIDO MAZZONI.
(Pag. I a XXIV).

I.

La vita veneziana nel '700 e il teatro comico italiano prima del Goldoni.

II.

Il noviziato della vita e dell'arte.

III.

Gli anni della lotta.

IV.

Carlo Goldoni a Parigi.

V.

L'arte del commediografo.

TEATRO

DI

CARLO GOLDONI

(Ciascun volumetto cent. 35).

I Rusteghi.

Le barruffe ciozzotte.

L'erede fortunata.

Sior Todero Brontolon.

Pamela maritata.

Gli amori di Zelinda e Lindoro.

Il cavaliere di spirito.

Gelosie di Lindoro.

Il bugiardo.

Gl' innamorati.

La locandiera.

La casa nuova.

Il vecchio fastidioso (Sior Todero Brontolon).

Chi la fa l'aspetta.

La serva amorosa.

La fintà amorosa.

Il vero amico (2 vol.).

STORIA E BIOGRAFIA.

Arcoleo (Giorgio, senatore). *Francesco Crispi.* In-16, col ritratto di Crispi e altre incisioni . . . . 1 —
Barbiera (Raffaello). *La Principessa Belgiojoso* . . 5 —
— *Passioni del Risorgimento.* . . . . 5 —
Carboni (Pietro). *Cristoforo Colombo nel Teatro* . . 1 —
D'Ancona (Alessandro). *Federico Confalonieri,* monografia storica. Con numerosi documenti inediti tolti dall'Archivio segreto di Milano e dall'I. R. Archivio di Vienna, col ritratto di Confalonieri. . . . . 4 —
De Lollis. *Vita popolare di Cristoforo Colombo* . . 1 —
De Roberto (Federico). *Giacomo Leopardi* . . . . 3 —
Ferrero (Guglielmo). *Grandezza e Decadenza di Roma:*
Vol. I. *La conquista dell' Impero* . . . . 5 —
Vol. II. *Giulio Cesare.* . . . . 5 —
Vol. III. *Da Cesare ad Augusto* . . . . 5 —
Vol. IV. *La Repubblica di Augusto* 3 50
Vol. V. *Augusto e il Grande Impero* (in preparazione).
Filangieri Fieschi Ravaschieri (Teresa). *Il generale Carlo Filangieri, Principe di Satriano e Duca di Taormina.* In-8, col ritratto . . . . 5 —
Giusti. *Memorie Inedite,* con proemio e note di Ferdinando Martini . . . . 5 —
Lazzaroni (Michele). *Cristoforo Colombo,* osservazioni critiche, con illustrazioni di Lemmo Rossi Scotti. Due volumi legati in tela e oro . . . . 20 —
— — Edizione comune . . . . 15 —
Luzio (Alessandro). *Mazzini,* con note e documenti inediti e il ritratto di Mazzini . . . . 2 —
Mario (Jessie W.). *Vita popolare di Garibaldi.* 2 vol. 2 —
— *Garibaldi e i suoi tempi.* Nuova edizione popolare illustrata da Edoardo Matania. In-4 grande di 852 pagine, con 82 composizioni storiche, 11 autografi e 8 carte e piante. 6 —
Martinengo (Evelina). *Cavour.* . . . . 2 —
Massari (Giuseppe). *La vita e il regno di Vittorio Emanuele II.* Edizione popolare in due volumi . . . . 2 —
— — Edizione di gran lusso illustrata da Edoardo e Fortunino Matania, con 20 tavole a colori e 296 incisioni in nero. 40 —
Negri (Gaetano). *Giuseppe Garibaldi* . . . . . . — 50
— *Bismarck.* 3 50
Tarducci (Francesco). *Vita di Cristoforo Colombo,* sulla scorta di nuovi documenti . . . . 7 —

IL MARCHESE DI ROCCAVERDINA

ROMANZO DI

LUIGI CAPUANA

Un volume di 400 pagine **Lire 4.**

(Milano, Fratelli Treves, Editori)

GIUDIZII DELLA STAMPA:

"Voglio dire che tutto il romanzo ha vere proporzioni artistiche; e che nessuno dei suoi elementi eccede o invade o comunque perturba l'armonia dell'insieme. E qui non vorrei essere frainteso. Il lettore potrebbe forse dimandare che le scene veramente forti e indimenticabili (come quella della confessione del marchese in casa di don Silvio) fossero in maggior numero nel romanzo, o che fosse più sviluppato in qualcuno de' suoi caratteri, o più ricco e dilettoso di episodî. Tutto ciò riguarda il *desideratum* del pubblico leggente, il quale, in sostanza apprezza un romanzo dalla somma di piacere e di svago che ne ha ricavato leggendolo. Quello che io affermo, e che credo pretta giustizia da doversi rendere al Capuana, si è che egli ha saputo eseguire l'opera sua secondo il disegno che se n'era formato nella mente, con arte signorile, sicura, consapevole, senza sgarrare d'una linea . . . .

"Il Capuana riesce a farci fortemente sentire e vivere la vita siciliana in quella sua piccola città e nei contorni, con tutto quello che hanno di tenacemente arretrato le persone e i costumi nella povera plebe servile, nei borghesi invidiosi e malefici, nei signori orgogliosi, ignoranti, e di una andatura ancor feudale. Ma in mezzo a tanto misoneismo congenito, ecco che salta fuori lo spirito modernissimo, nel cavalier Pergola, che ha letto il Büchner e che si slancia con furia meridionale a tutte le negazioni, a tutte le disfide, a tutte le bestemmie; salvo poi a chiamare il curato con le reliquie dei santi, quando gli si gonfiano troppo le tonsille. Vicino a lui, sta bene, per contrasto di tono, la figura del cavalier Tindaro, il signore siciliano archeologo, lo scavatore entusiasta ed infaticabile, un poco per amore dell' antico, un poco per le sterline che ne spera dagli Inglesi; e sta bene la figura della baronessa di Lagomorto, che consuma la vecchia vita nella vecchia casa, pensando alle sue antenate e adorando i suoi cani.... Perchè il romanziere non ha tratto

dei più forti ardori di passione amorosa dalla bella e simpaticissima figura di Agrippina Solmo? Perchè le ha dato delle apparizioni così brevi nel racconto di cui essa è pure il fato inconsapevole, solo insediandola verso la fine, quando la pazzia furiosa è già scoppiata nel cervello del suo Marchese, che essa ha amato d'amore così umile e sottomesso, il suo signore, il suo idolo — il figlio suo! — come lo chiama la povera giovane, teneramente, tra i singhiozzi, baciandogli le mani inerti, al momento di abbandonare per sempre quella casa maledetta? Ma, d'altra parte, chi potrebbe accertare che alla bellezza di questa figura non conferisca appunto quel suo breve comparire nel racconto in dati momenti e quel suo disparire come un'ombra? „ . . . . . . , ...

(*Nuova Antologia*). Enrico Panzacchi.

“ È il libro più forte dell'autore di *Giacinta*, uno dei più forti della moderna letteratura romantica. Il Capuana vi stampa una impronta sì vasta e profonda del suo ingegno, che la sua personalità ne rimane elevata, per quanto la notorietà lo abbia già da gran tempo circondato dei suoi sorrisi i più lusinghieri.

“ È un libro d'arte fatto senza lenocinii, con intento altamente umano; libro d'arte che, per abile semplicità di svolgimento, per la maestria del metodo narrativo, per finezza di analisi psicologica sembra ad istanti, specialmente nei primi capitoli, respirare un'aura manzoniana, quantunque tutto diverso sia l'ambiente sì materiale che morale descritto dall'autore . . . .

“ Una grande sobrietà di mezzi non è l'ultima delle virtù che l'autore dimostra in questa pittura di colore locale: nessuna affettazione, nessuna dannosa esuberanza, pochi tocchi, ma sufficienti a rendere in poche pagine, in poche linee, figure e costumi, i quali non potrebbero essere che di quei luoghi, di quelle condizioni e di quei casi.... „

(*Rivista Politica e Letteraria*). Primo Levi (*l'Italico*).

“ Annunziato tante volte e sempre aspettato invano, questo romanzo di Luigi Capuana esce ora finalmente, ed è forse, e senza forse, l'opera d'arte più forte e più bella dell'illustre scrittore siciliano. Come critico, il Capuana gode fama ed esercita autorità di maestro: negli studî sul teatro italiano, in mezza dozzina di volumi sulla letteratura europea contemporanea, egli ha dato prova d'una chiaroveggenza che talvolta, come nel caso dell'evoluzione di Alfonso Daudet, è andata sino alla profezia. Il suo stesso lavoro d'arte è ordinariamente dovuto, prima che all'artista, all'analista, il cui spirito sorprende e comprende il mistero della creazione estetica e trae profitto di questa esperienza: se non ce ne fossero altre prove, basterebbe citare le felicissime imitazioni delle fiabe popolari e le gustosissime contraffazioni rapisardiane. *Il marchese di Roccaverdina* è l'opera migliore del Capuana appunto per questa ragione: che è schietta opera d'arte, creazione diretta, di prima mano. L'artista ha osservato una singolare anima umana, e l'ha ritratta nel suo libro; ha saputo o immaginato uno straordinario

caso umano, e l'ha narrato come si è svolto o come si sarebbe svolto nel mondo reale. La verità è il pregio dell'opera sua. . .

" Basta aver narrato la trama di questo romanzo per comprendere come, in mano a qualche altro scrittore, esso sarebbe riuscito un'imitazione più o meno abile di certi libri russi. Feodor Dostoïewski avrebbe probabilmente contato un imitatore di più. Luigi Capuana ha saputo fare dell'opera sua una cosa eminentemente originale.... „

(Corriere della Sera). FEDERICO DE ROBERTO.

" È questa certamente l'opera più bella, più artisticamente concepita, più organicamente svolta nella forma e nello stile, dell'insigne scrittore italiano. I personaggi vivono: i caratteri, con industre maestria delineati, si svolgono nella logica implacabile dei sentimenti e delle passioni; gli avvenimenti incalzando in progressione serrata, fanno capo, con una tragica rapidità, all'ultima dolorosa catastrofe.... „ *(Fanfulla della Domenica).* EUGENIO CHECCHI.

" Questo romanzo così denso e vivo e forte resterà senza dubbio tra le maggiori opere della letteratura contemporanea.

" Io mi permetto di additare specialmente all'ammirazione dei lettori certe pagine, descrittive e drammatiche, addirittura stupende, come quelle che descrivono la siccità a Rabbato e poi la caduta della pioggia tanto invocata; la notte d'angoscia del marchese, allorchè, per il ridicolo e miserando spettacolo offertogli dal cugino libero pensatore, si sente riassalire dal terrore divino; poi la descrizione dell'altra notte in campagna, quando il Dimaura si è impiccato, e infine la pagina della rivelazione delirante . . . . .

" Questo è l'antefatto del romanzo. Il Capuana ha voluto, forse appositamente, tralasciare la rappresentazione del fatto, diciamo così, brutale, la rappresentazione esteriore, per darci quella interna dell'anima del suo eroe, dopo il delitto. E ci ha dato un'analisi minuta, particolare, potente, personale, determinata però man mano, di continuo, dalle conseguenze vive del fatto, dai personaggi che si muovono nel dramma, dalle speciali condizioni ambienti; un'analisi meravigliosa del sentimento del rimorso e, più che del rimorso, della paura del castigo umano e divino. „

(Natura ed Arte). LUIGI PIRANDELLO.

Maurice Muret, dopo aver parlato del rimorso nei tragici greci, e in Shakespeare, in Tolstoi e Dostoïewski conclude :

" Le temps me manque pour parler en termes convenable du *Marquis de Roccaverdina*, roman de M. Capuana, tragique histoire d'un meurtre aboutissant à la folie du meurtrier enfin dompté par son crime. Qu'il suffise de dire que *le Marquis de Roccaverdina* supporte d'être la après *Crime* et *Châtiment* et qu'il ne souffre pas trop de souvenirs écrasant que nous avons évoqués. Au nombre des inventions les plus heureuses par lesquelles M. Capuana a rajeuni son sujet, j'en citerai une seule: le rôle que jouent dans ce roman les *sorcelleries* de don Aquilante. Don Aquilante est spirite et se

fait fort d'évoquer l'âme de Rocco Criscione, la victime du marquis de Roccaverdina. Don Aquilante, très éloigné de soupçonner le marquis, prend celui-ci pour confident de ses évocations: il a vu le spectre du mort; Rocco Criscione parlera; il a parlé.... La terreur que ces opérations inspirent à l'assassine ne contribue pas peu à sa folie.... „

(*Journal des Débats*). MAURICE MURET.

“ Non è un capolavoro, nel senso che si suol dare alla parola, ma è uno de' libri più forti usciti dalla penna di un romanziere italiano in questi ultimi tempi. Non è un capolavoro, non perchè allo scrittore possa mancare la potenzialità di darcelo, ma perchè il carattere di cui egli ha voluto improntarlo non può avere quella universalità, che è la base di ogni capolavoro.

“ I fini dell'autore sono circoscritti; egli non ha voluto darci dei tipi in cui tutto fosse così umano che dovunque si possano riscontrare, ma che di umano abbiano quel tanto che basti a figurare individui che vivono e operano in un dato tempo e in un dato luogo. A chiarire meglio il mio concetto, dirò che in questo romanzo di ambienti e di costumi, Luigi Capuana ha voluto rappresentare la posa speciale che le passioni umane assumono in un certo paese, dove eredità e educazione, tradizione e vita, ostacoli e pregiudizi hanno necessariamente foggiato di una forma singolare tipi diversissimi per indole, vizi e virtù. Il Capuana è troppo artista non solo, ma troppo conoscitore degli uomini, e ha mente troppo educata alla osservazione, per dare ai suoi personaggi una fisonomia che trasmodi dal reale; però di Roccaverdina, come di Agrippine, di Baronesse, come di cugini Pergola, ecc. ecc., ce n'ha da per tutto; soltanto essi sarebbero un po' diversi, meglio si mostrerebbero alquanto diversamente, se, invece di esser nati e vivere in quel deserto e perduto paesello di Sicilia, vivessero altrove. E riconosciamo al Capuana, come a qualche altro de' nostri migliori ingegni, il merito di aver inteso che in Italia, sopratutto, dove divisioni secolari, più che ogni altra condizione, hanno a ciascuna regione dato una manifestazione speciale, il circoscrivere l'ambiente diventa quasi una necessità, perchè i diversi lettori si rendano ben ragione della maniera di presentarsi de'tipi scelti. „ (*Hesperia*). L. A. VILLARI.

MILANO - FRATELLI TREVES, EDITORI

PREZZO DEL PRESENTE VOLUME: **Lire 3,50**

Fuori Milano: **Lire 3,85.**

Il Pensiero Moderno

nella Scienza, nella Letteratura, nell'Arte

Conferenze fiorentine.

PARTE PRIMA: **LETTERE ED ARTI.**

PREFAZIONE di *Guido Biagi* e *Giulio Fano.*

La critica letteraria di G. Mazzoni
L'Arte e la sua azione sociale . . . . . A. Chiappelli
La verità in Arte. . C. Ricci
La musica nella vita moderna . . . . . . C. Placci
La caricatura nella vita moderna. . . . . . di U. Ojetti
I dissidii nel campo dell'arte G. Cantalamessa
L'Egitto sotto i Romani e la vita moderna. G. Vitelli

Tre Lire.

PARTE SECONDA ED ULTIMA: **SCIENZA ED ECONOMIA.**

Le correnti migratorie dell'umanità . di F. S. Nitti
L'Urbanismo. . . . . N. Colajanni
Leonardo da Vinci. F. Bottazzi
L'altruismo nell'epoca moderna. . . . di De Johannis
Le forze psichiche . F. Porro
Le energie radianti. A. Battelli

Tre Lire.

L'Antico Regime

(Il Despotismo prima della Rivoluzione del 1789)

DI

IPPOLITO TAINE

È uscito il 1.° volume *di 230 pagine:*

Due Lire.

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.